CENA 200 ZŁ

ŚWIAT FOTOGRAFII



NR · 9 · LIPIEC · 1948

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: STOWARZYSZENIE MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII W POZNANIU

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI KOMITETU MINISTRÓW DO SPRAW KULTURY ORAZ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK III | LIPIEC 1948 | NUMER 9

SPIS RZECZY

JANINA MIERZECKA

Walka o prawdę we fotografii

Są zagadnienia, które leżąc niejako w powietrzu na przestrzeni krótszego lub dłuższego czasu zaczynają nurtować ogół, o których niemal spontanicznie, zupełnie niezależnie od siebie jednostki zaczynają myśleć, mówić, pisać.

Ostatnio przebija się przez naszą skromną prasę fotograficzną, przez naszą rozpoczętą z rozmachem akcję odczytową, motyw odważny i pasjonujący: „Od Hilla — do Leici". Wracamy myślą do najwcześniejszego zarania fotografii — aby skończyć nasze refleksje na kwintesencji wysiłków tego stulecia: na Leice i na barwnej fotografii.

Do przeszłości zwracamy się myślą przeważnie wtedy, gdy gnębi nas teraźniejszość, gdy jest nam źle. Bo też źle dzieje się w fotografii, a specjalnie w fotografii zawodowej. Nie trzeba daleko szukać; prawda ta rzuca się w oczy przemożną siłą. Gdziekolwiek byśmy byli, gdzie tylko noga nasza by postała a oko spojrzało, każda niemal witryna fotografa w dużym czy małym mieście, każde okno wystawiające produkty fotografów, którzy gęstą siecią obsiedli wszystkie plaże, uzdrowiska, deptaki, stoki górskie, wszelkie publiczne uroczystości czy zabawy — świadczą o tragicznym poziomie, o impasie, w jakim znalazła się fotografia zawodowa (z wyjątkiem nielicznych jednostek), świadczą o bezkrytycznym a niskim poziomie publiczności, której tego rodzaju podobizny wystarczają.

Znana a dziwna jest powtarzalność tych samych niemal zjawisk w różnych okresach czasu. Przypomina to niemal formę ronda muzycznego, które rozpoczyna się silnym motywem, temu motywowi albo przeciwstawia drugi słaby, albo rozwija ten pierwszy na swój sposób, omawia go niejako, potem utwór snuje się dalej niczym refleksje, aby powrócić znów do motywu zasadniczego i tak w kółko, właśnie w rondo.

Otóż jeżeli zastanowimy się nad krótką, stuletnią historią fotografii, musimy zauważyć powtarzanie się co jakiś okres tych samych zjawisk. Już trzykrotnie od wysokiego „C" spadliśmy nisko, niemal na dno naszych możliwości, od najwyższego poziomu artystycznego (uwzględniając naturalnie każdorazowo nasze możliwości techniczne w danym okresie), od trwałych zdawałoby się zdobyczy na polu sztuki stoczyliśmy się nie do poziomu, ale niżej poziomu, rozmieniliśmy na drobne, rozprzedaliśmy na miedziaki nasze zdobycze, nasze osiągnięcia już — zdawało się — niewzruszone i bezsporne.

Walka fotografików, dawnych tzw. fotografów-artystów, o głębszym przygotowaniu tak technicznym, jak w pierwszym rzędzie artystycznym, o poziom fotografii nie jest nowością, nie jest nawet „zdobyczą" XX stulecia, jest niemal tak dawna jak fotografia sama.

Już w roku 1860 odbył się w Londynie wykład van Hughes'a, ogłoszony w „Przyczynku do historii fotografii artystycznej" pt. „Szuka fotograficzna, jej cele i charakterystyka", w którym dzieli on i sądzi ówczesnych fotografów wedle trzech kategorii:

1. — to fotografia mechaniczna, to ci, którzy za pomocą obiektywu i kamery bezkrytycznie odtwarzają na kliszy otaczające ich przedmioty,
2. — artystyczna, to rzesza fotografów, która przez ułożenie, oświetlenie, zmianę, stara się nadać pewne osobiste piętno przedmiotom przeznaczonym do zdjęcia; i wreszcie
3. — to ci, którzy stoją na naprawdę wysokim poziomie, to jednostki, których prace uważać można za dzieła doskonałe.

Czy dziś jest inaczej? Niestety tak! dziś jest inaczej, ale w sensie negatywnym, dziś jest jeszcze gorzej. Bo jeżeli do grupy pierwszej obok określonej ilości mas rzemieślniczych bez przygotowania (zwłaszcza w małych

miastach), obok wspomnianej już wyżej plagi leikarzy, możemy zaliczyć także niezliczone rzesze tzw. pstrykaczy, bezkrytycznych, pełnych temperamentu, a za to pewnych siebie konsumentów tysięcy rolek przy każdej nadarzającej się okazji, to sytuacja grupy drugiej znacznie się od tych lat blisko 90-ciu pogorszyła. Powiedzmy szczerze, spadła jak najniżej wskutek dwóch czynników: wskutek osiągnięć technicznych z jednej (jak sucha płyta, czy błona o coraz większej czułości, jasności obiektywu i zastosowaniu światła sztucznego) i wskutek „cudownego" wynalazku retuszu z drugiej strony. Ten drugi — retusz — jeszcze więcej szkody uczynił, niż to pierwsze.

Wróćmy na chwilę do okresu powstawania fotografii, aby sobie zdać sprawę, dlaczego fotografia, która w zaraniu swego istnienia stanęła od razu na najwyższym poziomie, nie mogła się na tym poziomie utrzymać, skąd się wziął retusz i inne tym podobne nic z fotografią jako taką pozornie nie mające związku akcesoria.

Fotografia powstała w okresie dojrzałości portretu malowanego i w okresie miniatury, i fotografia w niedługim czasie zabiła obie te gałęzie malarstwa. Zabiła przez swą łatwość, gładkość i pozorne podobieństwo, zmiatając po drodze i portret ryty w miedzi i portret w akwaforcie. Prawie wszyscy malarze miniaturzyści przerzucili się w niedługim czasie po roku 1840 na fotografię zawodową. Inni, jak Dawid Oktawiusz Hill, używali fotografii jako środka pomocniczego do swych prac malarskich, tworząc przy tym rzeczy wartościowe o osobistym smaku artystycznym. Nie zapominajmy, że byli oni malarzami.

Ale Dawid Oktawiusz Hill był tylko jeden. Interesuje on nas jako problem sam dla siebie, toteż o nim trzeba myśleć i mówić osobno. Tu podkreślam tylko wszystkim znany fakt, że fotografia w swych początkach mimo prymitywności aparatury i doskonałości środków technicznych stanęła odrazu na wyżynie dzięki przygotowaniu artystycznemu tych, których zafascynowała swoją odrębnością, nowością, których pasjonowała trudnościami, jakie musieli pokonać.

Ale po nich przyszli inni.

Gdy minął ten pierwszy impet, gdy pokonano pierwsze trudności, gdy ślepa płyta i niedoskonałość środków technicznych odstręczyły tych, którzy nie umieli grać na strunach prymitywnej fotografii, gdy zabrakło Hilla, fotografia ówczesna stała się jarmarcznym zarobkiem spekulantów. Już w latach 60-tych zawód przeszedł w ręce ludzi bez przygotowania i wykształcenia, a co gorsza bez podstaw estetycznych, którym zależało tylko na tym, aby interes szedł! Po przyswojeniu sobie kilku najważniejszych a tajemniczych naówczas przepisów zasklepili się oni pośród swych laboratoriów i nie dbali (ci kupcy-rzemieślnicy) wcale o poziom ani o postęp w swych pracach, zdobywali tylko coraz dalsze rzesze publiczności, doprowadzając do upadku, obniżając coraz bardziej poziom dotychczasowych osiągnięć. Wszystkie stany, od księcia do postugaczki, płaciły daninę tej nowej (że tak powiem) „umiejętności", setki fotografów na całym świecie robiło na niej „kokosy"; w stolicach całego kulturalnego świata powstały zakłady, gdzie wykonywano dziennie do dwóch tysięcy zdjęć (jakich — nie trudno sobie wyobrazić).

I wtedy to fotografia, naówczas jeszcze przeważnie fotografia portretowa, poczęła toczyć się po równi pochyłej. Brak podstawowego przygotowania estetycznego u wykonawców, granie na niewybrednym guście publiczności doprowadziły do rozkwitu retuszu, do przeładowania wszelkimi akcesoriami, które zabiły prawdziwy obraz fotograficzny.

Skąd i dlaczego powstał retusz i inne akcesoria?

Był to okres, gdy czas naświetlania z powodu niskiej czułości materiału negatywnego był tak długi, że zdjęcia, wykonywane przeważnie w przeciągu kilku minut albo i dłużej, często były ruszone. Z tego to czasu pochodzą wszystkie imadła do trzymania głowy i nóg, kolumny, balustrady a nawet przyrząd uniwersalny z masy papierowej, który był to krzesłem, to fortepianem czy kominkiem, zależnie od potrzeby. Już w latach 60-tych nie można sobie wyobrazić zdjęcia bez nieodzownej kolumny i firanki, zastąpionych wnet malowanymi tłami, które przetrwały zresztą po dziś dzień, tylko o zmodernizowanym temacie, we wszelkich fotografiach, ulicznych czy jarmarcznych.

Ale najtragiczniejszym wynalazkiem, który pogrążył najzupełniej i obniżył fotografię do poziomu głupiego, bezdusznego zakłamania, schlebiającego tej najtańszej próżności ludzkiej, był retusz.

Retusz powstał właściwie w celu usuwania ówczesnych braków, czy błędów technicznych. Z powodu małej czułości materiału negatywowego zdjęcia długo naświetlane często miały rozwiane kontury, ponadto materiał ten był ślepy; o panchromazji, a nawet ortochromazji nikomu naówczas się jeszcze nie śniło, więc nietylko zmarszczki, z którymi nie umiano sobie wtedy poradzić w braku światła sztucznego i miękko rysujących obiektywów, ale w pierwszym rzędzie piegi i wszelkie nieczystości cery, które na odbitce wyglądały jak czarne punkciki, były bodźcem do zastosowania retuszu. A stąd, jak pisze w 1867 r. Robinson w „Year Bookh", już tylko jeden krok do „przemiany boskiego oblicza ludzkiego w marmurowy biust. Zapomniano o wszelkiej naturalności, podobieństwo stało się nieważne, a zamiast ciała ludzkiego otrzymano kość słoniową".

Retusz doprowadzony przez specjalistów, rozumie się nie malarzy, ale żonglerów techniki bez przygotowania artystycznego i bez znajomości anatomii, do gładkości porcelany, w nadziei upiększenia, sztucznego odmłodzenia, w celu podchlebienia próżności klienteli, w krótkim czasie zapanował wszechwładnie. A publiczność? Ta szybko przyzwyczaiła się do takiej fotografii portretowej i niczego innego sobie nie życzyła, niczego innego nie uznawała, niczego innego nie żądała i — z wyjątkiem jednostek — nie żąda po dziś dzień!

Wtedy to, w latach 90-tych, ratunek przyszedł ze strony całkiem nieoczekiwanej, od amatorów. Portret amatorski, bezpośredni, żywy, wolny od szablonu i całego balastu akcesoriów zawodowców, portret w plenerze, czy we wnętrzu domowym, nie wymuszony, niezależny od wymagań i kaprysów szerokiej publiczności, portret prawdziwy — przyszedł w sukurs w najtragiczniejszym okresie. Ruch amatorski, świadomy swoich celów i dążeń, rozpoczął się spontanicznie, niezależnie od siebie, równolegle, w krajach środkowej i zachodniej Europy, we Francji, Anglii, Niemczech i w Ameryce. Pierwszym zasadniczym punktem zwrotnym w fotografii była międzynarodowa wystawa fotograficzna amatorów w muzeum w Hamburgu w roku 1893. Ciekawe są dla nas bodźce i motywy tej wystawy. Otóż złożyły się na nią trzy grupy zainteresowanych: amatorzy, zawodowcy i dyrekcja Muzeum. „Na pierwszy rzut oka dziwna wydaje się współpraca tych trzech różnych czynników" — pisze znany historyk sztuki i krytyk Lichtwark w roku 1907. — „Przecież amatorzy i zawodowcy stali zdala od siebie, tylko chłodno obserwując wzajemnie swą działalność, a jeżeli zarząd Muzeum musiał zachować conajmniej rezerwę w stosunku do wyczynów zawodowców, uznając w pewnej mierze wartości intelektu fotografów-amatorów, wykazał — organizując taką wystawę — rzeczywiście dużo zrozumienia dla możliwości, jakie niosła ze sobą amatorska fotografia portretowa w ogólnej skali ponownego podniesienia do poziomu obrazu człowieka."

Już dawniej amator malarz — ten domowy kronikarz wizerunków ludzkich — w latach poprzedzających powstanie fotografii, niejednokrotnie wykazał swą wyższość (gdy chodziło o oddanie duszy człowieka, jego charakteru i wyrazu) nad malarzem wykształconym, nad malarzem, który miał szkołę i rutynę, nad malarzem książąt i królów, wymuskanych panków i utryzowanych dam. Rutyna często zabija ducha, zabija indywidualność twórcy, nie mówiąc naturalnie o geniuszach takich, jak Velasquez, Rembrandt, Rubens czy Gainsborough, lub też Wyspiański, Mehoffer, Malczewski i inni.

Otóż ten portret domorosłych malarzy XVIII i początku XIX wieku zaginął, zabiła go rozpanoszona fotografia zawodowa, a znów fotografia amatorska przyniosła z sobą te dodatnie elementy, które przyczyniły się do renesansu portretu fotograficznego.

Rozpoczęła się walka, walka o prawdę.

Przypatrzymy się tylko paru charakterystycznym fotografiom lat 90-tych, aby zdać sobie sprawę, jaka przepaść dzieliła te bazgroty napuszone, nadęte i kłamliwe, od fotografii Hilla z jednej i od fotografii Demachy'ego, Craiga, Steichena czy Kühna z drugiej strony. A renesans fotografii rozpoczął się znów od Hilla. Dawid Oktawiusz Hill w czasie swojej 5-letniej działalności znany był właściwie tylko w Szkocji, teraz Craig Annan odkrył go na nowo i uczynił go Bachem fotografii, pokazał światu jego pełne prostoty, życia i świeżości portrety. Portrety Hilla były argumentem dla śmiałych, świadomych celu amatorów portretu fotograficznego, dały bodźca tym, którzy się jeszcze wahali i dały do myślenia rzeszom zawodowców. A właśnie tylko amator, bez całego balastu retuszu, kolumienek, nienaturalnych póz i innych naleciałości mógł postawić znów portret na właściwym poziomie, nauczyć fotografa zawodowego oraz publiczność, tzn. odbiorców, patrzyć i odczuwać prawdę i piękno.

Z początku walka ta szła powoli i opornie. Zupełnie to jasne — walka o prawdę zawsze jest trudna. Naturalnie tylko utalentowani amatorzy, którzy opanowali zupełnie technikę, którzy pracowali nad sobą i mieli wyrobione poczucie estetyki i kompozycji, mogli stać się pionierami ówczesnego ruchu. Ruch ten, jak już wspomniałam, rozpoczął się spontanicznie i niemal równocześnie w ówczesnych centrach kulturalnego świata. Wyrazem tego były ówczesne zrzeszenia fotograficzne amatorów, więc słynny Camera-Club we Wiedniu, Towarzystwo Amatorów w Hamburgu, Foto-Club w Paryżu, Linked-Ring w Londynie, Camera-Club w Nowym Yorku itd. W Polsce powstało w roku 1900 Towarzystwo Fotograficzne Warszawskie i około 1905 roku Lwowskie Towarzystwo Fotograficzne we Lwowie. Kluby te podjęły walkę zarówno z własnymi członkami, którzy nie mieli zrozumienia dla nowego kierunku, jak i z fałszywą oceną prac na zewnątrz, tj. z opinią publiczną. Fotografia amatorska przestała być tylko zabawką w ręku dyletanta a stała się narzędziem walki świadomego swego celu artysty, który zrozumiał nareszcie, że aparat jest nie tylko środkiem rejestracyjnym, ale także środkiem wypowiedzenia się artystycznego.

Jakież były środki, jakimi ówcześni fotograficy dążyli do wypowiedzenia się?

Otóż odrodzenie przyszło drogą uproszczenia, drogą soczewek miękko-rysujących, a potem drogą technik tzw. szlachetnych.

Soczewki miękko-rysujące, eliminując gadulstwo obiektywu, pozwalały oddać nastrój, przelać na papier nasze wrażenia nie tylko czysto optyczne, ale i subiektywne. Nie zapominajmy, że Hill w latach 45-tych miał wyczucie różnicy, jaką daje faktura soczewki miękko-rysującej i skorygowanej, i używał małojasnych prymitywnych soczewek, mimo że wymagały dłuższego czasu naświetlania, a nie późniejszych, ale takich, które analizowały model zamiast go syntetyzować.

Słynny „trójlistek" wiedeński: Wacek, Kühn i Henneberg występują na wystawie berlińskiej w 1896 r. z pierwszymi kombinowanymi gumami, odrazu na wysokim poziomie. Coroczne Międzynarodowe Salony Fotograficzne gromadzą coraz więcej „asów" światowych, jak Craig Annan, Keigkley, Demachy, Puyo, Missone, Stieglitz, Käsebeier i inn.

Zawodowcy i publiczność zwiedzają tłumnie te wystawy. Zwiedzają, patrzą i uczą się. Zasiane ziarno powoli daje wyniki: wystawy urządzają raz po raz wszystkie wielkie kluby europejskie, fotografia amatorska, fotografia artystyczna zdobywa sobie prawo istnienia, amator rozumie już, że może być nie tylko sprawozdawcą natury, ale może tworzyć dzieła, które wyrażają jego osobiste przeżycia i odczucia.

Każdy artysta, malarz czy rzeźbiarz, grafik czy fotograf, stara się na swój sposób wypowiedzieć to, co w nim nurtuje, co go „bierze" bez względu na kierunek danej epoki, bez względu na sposób techniczny interpretowania swej wizji duchowej. Fotografia lat 90-tych była tylko bezmyślnie rejestracyjna, a właśnie miękość rysunku soczewki chromatycznej, technika gumowa, a potem olej i przetłok dawały możność tym, którzy świadomie dążyli do uproszczenia formy, pominięcia niepotrzebnych, budzących niepokój szczegółów, do podkreślenia wrażenia osobistego, do wydobycia prawdy i charakterystyki.

Międzynarodowe wystawy, które od roku 1893 gromadziły przez szereg lat najcelniejsze nazwiska ówczesnego świata fotograficznego, które rozpowszechniły trudną i mozolną technikę gumową a później olejową, stworzyły całe kadry świadomych swego celu fotografów i dały takich zawodowców, jak: Puyo, Hugo Ehrfurt, Steichen i Percheid. Wystawy te spełniły swe zadanie.

Amatorzy pierwsi nagięli się do nowego kierunku. Opracowanie mozolnych gum dawało radość tworzenia, stało się niejednokrotnie celem całorocznego wysiłku — od wystawy do wystawy. Gdy nareszcie wyzbyli się przesądu, że bez całej zatęchłej atmosfery ówczesnych atelier fotograficznych, bez retuszerów, kolumienek i innych uświęconych trzydziestoletnią tradycją kanonów mogą dać wyraz swoim przeżyciom artystycznym i zainteresowaniom i że te przeżycia znajdują uznanie u innych, mieli jeszcze przed sobą ciężkie zadanie. Zadanie to było tak trudne, że do dziś dnia nie zostało rozwiązane i cały dalszy rozwój fotografii, jej odrodzenie, ponowny upadek i ponowne próby wzniesienia się na poziom, ciągle o ten jeden punkt, o tę jedną skałę się rozbijają. Chodzi mi o publiczność, o konsumentów — że tak powiem — naszej działalności, o odbiorców tych tysięcy i setek tysięcy konterfektów, widoczków i zdjęć okolicznościowych. Trzeba sobie uprzytomnić, że był to okres — koniec XIX i początek XX stulecia — w którym obok zrzeszonych, świadomych fotografików narodziła się nowa fotograficzna nacja: pstrykaczy. Rozwój techniki, który nam dał jasne soczewki i czułą płytę, dał nam także film zwojowy czy płaski i cięty i skrzyneczki z soczewką, gotowe do zdjęcia. Trzeba tylko nacisnąć guziczek! A jakiekolwiek przygotowanie, poczucie estetyczne czy kanony kompozycji to zupełnie niepotrzebny balast! I tak już chyba zawsze będziemy szli na naszej drodze fotograficznej obok siebie: my, fotograficy i oni, pstrykacze, leikarze i szeroka publiczność! Dlatego walka nasza jest tak trudna, ale miejmy nadzieję, że nie beznadziejna.

Ideałem jest, aby każdy twórca mógł tworzyć „sobie a muzom". Ale tak nigdy nie było i nigdy tak nie będzie. Każdy człowiek jest członkiem społeczeństwa, każdy artysta, jeżeli mu nawet jest dane tworzyć dla siebie, tak jak on sam pragnie w swej najgłębszej nieskażonej jaźni, musi jednak żyć i liczyć się ze środowiskiem, w którym się obraca. Publiczność lat 90-tych, tak samo jak późniejsza i dzisiejsza, przyzwyczajona do porcelanowej gładkości lalkowatych portretów, nie uznawała i nie uznaje, na ogół nie życzyła sobie i nie życzy portretu prawdziwego, charakterystycznego i żywego. Głupota jest bowiem wieczna! Czy życiowa tragedia Rembrandta jednego z największych artystów świata, jego upadek, zapomnienie i nędza, nie tu, w ludzkiej głupocie i próżności, miała swój początek? Głupota jest wieczna, ale mimo to z głupotą trzeba walczyć.

Walczyli z nią fotografowie z końcem ubiegłego stulecia i dopiero po 10-ciu latach walka ta wydała owoce. Wystawy częste, dobre, o dużej frekwencji i zainteresowaniu, wykłady i pokazy — wykształciły na tyle publiczność i przekonały na tyle zawodowców, że jednostki silniejsze wydobyły się nareszcie z marazmu, dały się porwać nowemu prądowi i zamiast szablonowego schematu, zamiast oschłości rysunku, dają portrety modelowane światłem, cienie soczyste i drgające, dają żywą charakterystykę żywego człowieka. W każdym większym ośrodku kulturalnym, w każdym większym mieście znalazło się z początkiem naszego stulecia bodaj kilku zawodowców, którzy idąc za nowym prądem, kształcąc się i pracując nad sobą, zdobywali publiczność swymi gumami na wysokim poziomie, obrazami fotograficznymi o osobistym wyrazie, w których oko znów nabrało blasku, a materiał odzyskał swą strukturę. Szkoły — nieliczne zresztą — które w tym czasie dopiero powstawały, lektoraty i wykłady na wyższych uczelniach — nie mogły jednak objąć wszystkich, nie mogły podnieść ogółu tak zawodowców, jak amatorów. Fotografia artystyczna odro-

dziła się tylko częściowo i, nie osiągnąwszy niedościgłego poziomu Hilla, zaczęła szukać nowych dróg. Pamiętamy rozterki tych, którzy pracując miękkorysującymi obiektywami, tworząc gumy i przetłoki, stanęli przerażeni na przełomie pierwszej ćwierci naszego stulecia oko w oko z nową rzeczywistością, ze sznurkami, śrubkami i innymi wymyślnymi sztuczkami, z portretami Lersky'ego i innych mu podobnych. Po okresie uproszczenia, syntezy i impresji, przyszedł okres spekulatywny, analizujący. Pierwsza wojna światowa, niosąc ze sobą dalszy rozwój techniczny, udoskonalenie materiału, sprzętu, sztuczne światło, sprawność i łatwość wykonania, kazała nam znów zapomnieć o duszy człowieka. Strona techniczna wzięła górę, dała nam Leicę i film barwny, dała nam też ponowny upadek tej najmłodszej sztuki — fotografiki. Mimo licznych wystaw międzynarodowych i krajowych, zwłaszcza w okresie międzywojennym, obok garstki poważnych artystów powstają na całym świecie rzesze pstrykaczy typu „ty pociśnij, ja wykonam resztę", rodzi się plaga leikarzy, plaga, na którą zdaje się nie ma ratunku.

Dziś problem, jaki kierunek właściwie jest dobry, jaki kierunek jest prawdziwy, staje się coraz bardziej skomplikowanym i zawikłanym. Gdzie szukać prawdy? Czy w portrecie impresjonistycznym, subtelnym, idealnym, który jest raczej wizją naszą niż rzeczywistością, powiedzmy malarskim, czy też w portrecie czysto psychologicznym, realistycznym, analizującym, czysto fotograficznym?

Prawda leży tu i tam, o ile tylko prawda ta leży w nas samych, o ile wypływa ona z naszych przeżyć, naszej wewnętrznej artystycznej potrzeby. Jeżeli portret — obojętnie czy to subtelna buzia, mała, okolona miękkimi lokami główka dziecka, czy poorana bruzdami, zmęczona życiem twarz robotnika — jeżeli portret taki jest wyrazem naszego odczucia, jest niejako ucieleśnieniem tego obrazu, który powstał w nas samych pod wpływem modelu, nastroju, często chwili lub przypadku, a zwłaszcza jeżeli obraz taki potrafi dać temu, kto nań patrzy, podobne przeżycie, wtedy obraz jest prawdziwy, wtedy spełnił swoje zadanie. Więc możemy i będziemy nadal, dziś i jutro, tworzyć obrazy idealne, natchnione, gdzie chodzi nam nie tyle o podobieństwo, ile raczej o ten obraz, jaki artysta stworzył sobie na podstawie modelu i własnej koncepcji artystycznej. I tu będzie prawda, i te portrety będą dobre.

I będziemy nadal, dziś i jutro, tworzyć obrazy realistyczne, wierne, pełne życia, oddające w całej pełni dzisiejszą rzeczywistość, utrwalające człowieka, jakim jest dziś, pełen pośpiechu, rozmachu energii i tempa. I taki obraz będzie prawdziwy, i taki obraz będzie dobry.

Czym, to znaczy jaką aparaturą i jaką optyką będziemy tworzyć te obrazy — że je tak nazwę — prawdziwe, to uważam za zupełnie obojętne, jest to sprawa uboczna a nie istotna. Widzieliśmy już, że dwukrotnie osiągnięcia techniczne i poszerzenie zakresu naszych umiejętności dały nam upadek artystyczny fotografii. Nie ma i nie będzie na to żadnych przepisów, czy obraz prawdziwy może powstać drogą aparatu o typie zbliżonym do tego, jaki używał nasz praojciec D. O. Hill, czy też kamerą małoobrazkową o jak najprecyzyjniejszym urządzeniu. To jest zupełnie nieważne. To są sprawy indywidualne, zależne jedynie od temperamentu, warunków pracy i przyzwyczajenia artysty, czy woli komponować spokojnie, powoli i z rozmysłem na matówce, czy też woli strzelać na prawo i lewo i nie ograniczać się polem widzenia obiektywu, aby tylko wynik był dobry!

Ale jak dojść do tego, aby tworzyć obrazy prawdziwe, aby znikło zakłamanie, brak umiejętności technicznych, lekceważenie kardynalnych zasad sztuki u przeważnej ilości wykonawców z jednej, a ignorancja i obojętność publiczności z drugiej strony?

Oto problem — a rozwiązanie tego problemu leży w nas samych.

Tylko my — fotograficy — czynni i świadomi w pełni naszych możliwości i środków, musimy dążyć drogą jak najwyżej stojących uczelni, wystaw i wykładów, szeroko zakrojonych kursów dla rzesz amatorów do pokazania tej prawdy i jej utrwalenia.

Jeżeli przyjdzie kiedyś taki czas — a mam nadzieję, że jednak kiedyś przyjdzie — że każdy zawodowiec będzie mógł otrzymać prawo wykonywania zawodu dopiero po gruntownym przeszkoleniu tak technicznym, jak i artystycznym, jeżeli drogą wystaw i pokazów znów udowodnimy szerokiej publiczności, że portret piękny i prawdziwy nie musi być wypolerowany i wymuskany, że zmarszczki i cechy charakterystyczne mają prawo bytu, wtedy może znikną samoistnie te często makabryczne w swych porcelanowych uśmiechach bezduszne lalki z witryn fotografów, znikną te tysiące „okolicznościowych" zdjęć w najnieprawdopodobniejszych pozach, głupich, bezmyślnych i nie mających nic wspólnego z fotografiką.

Ale czy znikną? Trudno przewidzieć.

Głupota jest wieczna!

MARIAN SCHULZ

Sprawy bieżące

Spotkaliśmy się z kilkoma zarzutami na temat nowej okładki naszego pisma. Nie przesądzając słuszności tych zarzutów, pragnę wyjaśnić, że jest ona manifestem postępu, jaki ostatnio tak wyraźnie zarysował się w fotografice polskiej. Jej ostentacyjny wyraz jest więc celowy. Nie umniejszając w niczym dotychczasowych osiągnięć, musimy starać się o poszerzenie tematyczne fotografiki, gdyż pozostawanie w dotychczasowym zakresie tematycznym i pod względem formy wypowiadania się — zrodzi w końcu nudę przez ciągłe, z małymi odmianami, powtarzanie się. Wystarczy dla pouczenia spojrzeć na almanachy zagraniczne. Z małymi wyjątkami — angielski i amerykański: jota w jotę — to samo. Mało. To samo, co było już 10 lat temu. Szwajcarski — to typowa „neue Sachlichkeit", po prostu czysta robota techniczna. Nic nowego. Czeski — przeważnie reportaż. Już na podstawie tego małego porównania można jednak oświadczyć, że jeśli ukaże się polski alamanach, to pokażemy nowe osiągnięcia.

Wracając do okładki Najczęściej słyszy się, iż jest ona niefotograficzna, że zdobić winna pismo grafiki. W odpowiedzi podam fakt, że niedawno ukazała się książka H. Gotliba pt. „Wędrówki malarza". Autor zaopatrzył dzieło w okładkę w pełni fotograficzną. Ważne są środki, jakimi zamierzamy osiągnąć cele, lecz przede wszystkim ich sens, który musi — jak w naszym wypadku — być wymowny i okazywać treść dążeń.

Liczba osiągnięć rośnie. Ostatnio wystawa Zbigniewa Dłubaka w Warszawie dała dużo tematu do dyskusji i jakkolwiek ten eksperyment ocenimy — przyznać musimy, że jest on pchnięciem fotografiki polskiej o jeden etap naprzód, tudzież, jako wystawa, jest spełnieniem zadania, gdyż autor poruszył umysły i wzbudził szereg ożywionych debat „za" czy „przeciw". Wystawa ta jest w każdym razie dziełem artysty, człowieka myślącego którego umysł szuka nowych dróg i sposobów wypowiedzenia się.

Inny zupełnie akcent wniosła wystawa prof. Jana Bułhaka. Jej dostojność i wysoki poziom pokazały nam Mistrza, który nie na darmo jest naszym Nestorem. Pokazał nam Mistrz niezawodność swego artystycznego światopoglądu, pokazał stateczność i umiar. Trudne cnoty. Sercem i światłem namalował nowe dzieła, wnosząc zainteresowanie i podziw, wzruszenie i ucieszenie. Bardzo byłoby wskazane, aby towarzystwa fotograficzne poka-

zały u siebie tę wystawę. Przecież wystarczy nieco dobrej woli kilku osób i nieco wysiłku organizacyjnego.

Istnieje myśl zorganizowania nowego pisma fotograficznego, przeznaczonego dla początkujących. Cena tego pisma wahałaby się w granicach 20 zł. Pismo takie miałoby spełnić rolę informatora dla początkujących. Zgadzam się z tą myślą o tyle, że urzeczywistnia ona ideę dotarcia do szerokich rzesz. Natomiast wydaje mi się, że w Polsce zabraknie takiej ilości zainteresowanych, któraby wykupiła nakład. A pod tym tylko warunkiem — finansowym — pismo ma rację bytu. Może to jednak kwestia organizacji kolportażu. Zasadniczo, w myśl naszych założeń, pisemko to będziemy popierać.

Z ważnych działań fotografiki polskiej wymienić należy cykl wykładów w Muzeum Narodowym w Warszawie. Podkreślenia godna jest powaga miejsca, z którego wykłady te zostały wygłoszone, oraz fakt, że publiczność dopisała w pełni. Inicjatywa i ciężar organizacyjny całej imprezy spoczywał na barkach znakomitego Prezesa P. T. F. w Warszawie, p. Romana Burzyńskiego. W Warszawie, w Ministerstwie Oświaty, miała też miejsce konferencja na temat nowego systemu szkolnictwa fotograficznego na stopniu średnim, na podstawie projektu przedłożonego przez dyrektora Gimn. Fototechnicznego w Warszawie, mgr. Zbigniewa Pękosławskiego. W zasadzie przyjęty został projekt szkoły czteroletniej z piątym rokiem specjalizacyjnym. Na tym piątym roku uwzględniona zostałaby fotografika. Konferencja odbyła się w atmosferze zrozumienia aktualnych potrzeb życiowych i społecznych, którym fotografia polska ma sprostać już nie — jak obecnie — w sposób dorywczy i przypadkowy, lecz w oparciu o zespół ludzi wychowanych w celowo pomyślanej uczelni.

Warszawski Oddział P. T. F. wystąpi w najbliższym czasie z ogólnopolskim konkursem na temat „Praca robotnika i chłopa". Przewidziane są wysokie i liczne nagrody, wyznaczone przez czołowe osobistości oraz instytucje. W ten sposób teren, który dotychczas — z braku odpowiedniej sali — nie może pozwolić sobie na zorganizowanie wystawy ogólnopolskiej, wykazuje w innej formie swoją aktywność. Interesujący i bogaty oraz społecznie nowy temat niewątpliwie przyczyni się do powodzenia konkursu wśród ogółu zainteresowanych.

Stwierdzić można, że oblicze życia fotografiki polskiej krystalizuje się. Wystarczy każdorazowo przeczytać całość komunikatów, by przekonać się, jak wiele istnieje działań i jak duża jest ich rozpiętość. Redakcja nasza poczyniła już szereg starań, by nawiązać kontakt z fotografiką radziecką, by móc poinformować Czytelników o wynikach pracy fotografiki rosyjskiej. Żywo bowiem pamiętamy wystawę radzieckich fotografików, którą oglądaliśmy przed wojną i która tak zafrapowała nas swoją świeżością wyrazu i nowością artystycznego ujęcia. Była to — na tle innych wystaw — wystawa zupełnie odrębna, która w atmosferze coraz potęgującej się wówczas nudy wniosła nowe tchnienie i nowe artystyczne impulsy. Pamiętamy, jak dalece pochwalną napisał wówczas recenzję osławiony, tak bojowy Kruk-Zabiełło, alias, w własnej swojej osobie, inż. Marian Dederko. A zdawało się, że już nic nowego w fotografice powiedzieć się nie da. Historia obecnie powtarza się. Przecież człowiek i Sztuka są nieśmiertelne.

Na temat działań fotografiki polskiej znaleźliśmy dodatnie echa w angielskim „Photograms of the year". Bierzemy udział w IV Międzynarodowej Wystawie w Pradze. Prace nasze pokazano w Szwajcarii. Traktujmy to jako fazę początkową. Pracując tak, jak obecnie, wkroczymy na drogę sukcesów międzynarodowych, czym dobrze przysłużymy się imieniu polskiej sztuki za granicą. Wawrzyny zdobywa się tylko pracą. To jest jedyna wartość twórcza.

MGR ZBIGNIEW PĘKOSŁAWSKI

Atrakcyjność zawodu fotograficznego

Od Redakcji: (Odczyt wygłoszony w dniu 23 kwietnia rb. w Muzeum Narodowym w W-wie)

Na wstępie niniejszego odczytu chciałbym słów kilka powiedzieć o konstrukcji i metodzie przedstawienia zagadnienia zakreślonego tematem. A więc: mówiąc o atrakcyjności zawodu fotograficznego, siłą faktu będę odwoływać się niejednokrotnie do samego rezultatu postępowania fotograficznego — fotogramu, gdyż mało w którym zawodzie ta łączność dzieła z twórcą występuje tak jaskrawo, jak właśnie w fotografii. Następnie — dla ułatwienia i porządku ująłem zagadnienie w kolejności nasuwających się skojarzeń — najpierw ze strony genetyczno-psychologicznej, potem spekulatywnej, jakkolwiek i tutaj kwestje zazębiają się i dopełniają, tworząc wrażenie pewnego niepokoju, za co jednak nie można winić tylko autora ale i sam temat, który jest żywy, pasjonujący i nie chce się żadną miarą składnie poszufladkować.

W pierwocinach swoich, w zaraniu, w przydługim niemowlęctwie fotografia jako zawód dostępna była dla niewielu; niedoskonałość optyki, zawiłość metod obróbki chemicznej — nastręczały tyle kłopotów i trudności, że o właściwym spopularyzowaniu zawodu fotograficznego może być mowa dopiero po usunięciu wymienionych mankamentów.

Niemniej jednak zainteresowanie fotografią od chwili jej powstania było olbrzymie i wzrastało w miarę powiększania zakresu jej możliwości. Żadna bowiem z dyscyplin czy umiejętności ludzkich nie wiąże się tak integralnie z tyloma dziedzinami wiedzy i życia, jak właśnie fotografia, która z czasem sama w sobie stała się wiedzą bogatą i rozległą.

Prawdziwe zainteresowanie fotogramem jako rezultatem fotografowania pojawia się przede wszystkim u tych, którzy sami od początku do końca opracowują swoje zdjęcia, to zn. samodzielnie i świadomie wybierają motyw, oświetlenie i sami wykonują prace ciemnicowe, a zatem u tych, którzy szczęśliwie przebrnęli przez nowicjat fotografii.

Traktowana jako sztuka, fotografia raduje i podnieca; raduje niekiedy wprost żywiołowo i to zarówno w chwili swego poczęcia, przez co rozumiemy nie moment naciśnięcia spustu migawki, ale krócej lub dłużej trwający okres ideowego budowania obrazu, jego koncepcję; raduje w czasie nadawania pozytywowi indywidualnych znamion twórczych; cieszy, kiedy jest przedmiotem podziwu innych, gdy przynosi nagrody na konkursach i salonach.

Atrakcyjność, o której nowa, wypływa z radości tworzenia rzeczy nowej — im bardziej oryginalnej, tym radość większa; da się ona przyrównać do radości ojca, który pierwszy raz ogląda oblicze swego dziecka. Temu naturalnemu a głębokiemu uczuciu zadowolenia towarzyszy zazwyczaj uczucie dumy.

Jeśli krąg uznających wartość dzieła fotograficznego wzrasta, jeśli to uznanie dla własnych dzieł nie ogranicza się do autora i jego najbliższej rodziny, jeśli znajduje aplauz powołanej krytyki — znawców i estetów, utrwala imię i sławę artysty — potężnieją uczucia wymienione; atrakcyjność wykonywanego i umiłowanego zawodu wzmaga się, znajdując swój wyraz permanentny w poszukiwaniu nowych dróg artystycznej wypowiedzi, chęci przepracowania nowych sposobów technicznych itd..

Zastanawiając się w dalszym ciągu nad zagadnieniem postawionym w temacie, spostrzegamy, iż atrakcyjność zawodu fotograficznego, szczególnie w jego artystycznym aspekcie, tkwi między innymi również w niepewności ostatecznego wyniku rozpoczętej pracy. Mimo bowiem poważnego opanowania przez fotografującego środków technicznych soczewka i płyta nie rejestrują niewolniczo tego, co znajduje się przed obiektywem; płyta nawet specjalnie uczulona na barwy nie oddaje zupełnie pra-

widłowo w odcieniach stopniowanej szarości natężenia poszczególnych barw natury; obiektyw deformuje, wypacza w mniejszym lub większym stopniu, zależnie od korekcji i dopełnienia pewnych warunków — kształt i proporcje rysowanych przedmiotów. Stąd rezultat fotograficznego widzenia odmienny jest od tego, co w danej chwili oglądamy naszym wzrokiem. Niektórzy w tym specyficznym widzeniu dostrzegają nawet istotną wartość i sens sztuki fotograficznej. My konstatujemy, iż ta mniejsza lub większa niepewność ostatecznego wyniku wyradza niewątpliwą atrakcyjność samego fotograficznego usiłowania. Powiedzenie: „ciekaw jestem, jak wyjdzie" — to najczęstrze słowa w ustach fotografa początkującego i zaawansowanego. Tyle tylko, że stopień ostatecznego przewidywania rezultatu jest wyższy u fotografika względnie wyszkolonego należycie fototechnika, niż u amatora.

Niekiedy adept, częściej adeptka fotograficznego kunsztu, są nie tylko autorami fotogramu ale i przedmiotem zdjęcia szczególnie zainteresowani w zestawieniu swego konterfektu z fotografią przyjaciela, rywalki czy znajomej — nie zawsze dla paraleli optycznej ile dla zaspokojenia miłości własnej. Są nawet tacy, zaryzykujemy, dla których ten egotyczny moment atrakcyjności zdjęcia, a poprzez nie zawodu, jest jedynym z domiemanych, jeśli nie istotnych w pierwszej fazie, powodów zainteresowania sztuką fotograficzną w ogóle.

Powyższe uwagi nasuwają mi się corocznie, gdy rozmawiam z kandydatami do zawodu w okresie zapisów do gimnazjum fotograficznego, gdy czytam ich odpowiedzi na zwykły temat egzaminacyjny: „co skłoniło mnie, iż chcę wstąpić do gimnazjum fototechnicznego". Rzadko kandydaci wymieniają poważniejsze powody, jak ten, że fotografia im się podoba, że ją lubią.

Dopiero w toku pracy, z rosnącym uświadomieniem rośnie zainteresowanie, podziw i szacunek dla dość lekko ujmowanego w początkach zawodu. Bo oto w pewnym okresie okazuje się, iż fotografia realizuje w stopniu przystępniejszym niż malarstwo czy rzeźba wrodzone każdemu i nurtujące głęboko te utajone treści, które szukają widomego, optycznego wyrazu dla zupełnego oddania; mamy na myśli wrodzoną niektórym właściwość odczuwania piękna bez możliwości odtwórczych. Wielu znanych fotografików w rozmowach ze mną dało niejednokrotnie wyraz temu, co powiedziałem: nie umieją malować, kiepsko rysują — a przecież głęboko odczuwają piękno i sztukę; wartościują, często są dobrymi krytykami sztuki, a nurtujące w nich pragnienia współuczestnictwa w twórczości artystycznej realizują wyłącznie w fotografii. To jest ich ołówek i paleta, w tym potrafią wypowiedzieć się bez reszty.

Jednym z dalszych istotnych powodów atrakcyjności zawodu fotograficznego jest okoliczność, iż właśnie fotografią posługujemy się gdy chodzi o szybkie zanotowanie najciekawszych przejawów życia i postępu, chwytanie i zapisywanie sytuacji trwających krótko, względnie niepowtarzalnych, obrazowanie właściwości, stanów, podobieństw, różnic, anomalii, aktualności polityki i sensacji dnia i, że w związku z tym — fotografujący góruje nad odbiorcą fotograficznej treści, bo z istoty fotografowania wynika, iż musi widzieć to, co fotografuje, jest więc bogatszy o empiryczny moment poznania i kształtuje niejako pospołu z uczonym biologiem, socjologiem, politykiem nasze wyobrażenia o świecie.

Rzutki, inteligentny fotoreporter, który z kamerą przemierzył świat, jeśli prócz umiejętności zawodowych zbrojny jest w pewien zasób wiedzy ogólnej, gdy nieobce mu są podstawowe pojęcia z psychologii — z doświadczeń swoich wędrówek, kontaktów z ludzmi, krajobrazem, folklorem — mógłby spisać fascynującą księgę, i aż dziw ogarnia, że takich wspomnień w literaturze naszej nie mamy. Ileż ciekawych rzeczy mógłby opowiedzieć fotograf kryminalny czy przemysłowy, ile urzędowy portrecista, wyspecjalizowany w tzw. portrecie reprezentacyjnym słońc i efemeryd świata politycznego. Okrzyczane wielkości to częstokroć w atelier mali, zwykli ludzie, z wszystkimi pretensjami śmiesznostkami i ułomnościami właściwymi naturze ludzkiej; choć bywają i ludzie wielkiego czaru osobistego, prostoty, sugestywnej mocy oddziaływania. Ile głębokich myśli o kobiecie, zadziwiających i zaskakujących niecodziennością skojarzeń rzuca w przystępie dobrego humoru nasz znajomy inżynier-specjalista od zdjęć pięknych pań!

Jeśli zbliżymy się do psychiki początkującego amatora, zauważymy, iż fotografia absorbuje go m. innymi dla szczególnej tajemniczości, jaka otacza postępowanie fotograficzne. Ileż uczuć żywych wyrażają twarze tych spośród uczniów naszego gimnazjum, którzy znalazłszy się po raz pierwszy w życiu w ciemni fotograficznej, śledzą z zapartym oddechem w rubinowym świetle latarni ukazujący się zwolna obraz na płycie; obraz, którego nie było jeszcze przed chwilą, wyczarowany wolą i kunsztem wtajemniczonego. Wtedy nie wiedzą jeszcze, że to pierwsze zaciekawienie i niepokój będą im odtąd towarzyszyły już stale, do końca ich fotograficznych dni — jak trema najlepszemu aktorowi. Ukształcą się umysły, nabiorą zręczności ręce, zautomatyzują się czynności, ale niespokojna ciekawość pierwszych dni zostanie; mało, w miarę postępów wiedzy fotograficznej — będzie rosła, sublimując z czasem w różny sposób — już to jako szukanie własnych, oryginalnych dróg wypowiedzi, jako chęć użyczenia swych doświadczeń innym, wreszcie w pracy pedagogicznej czy pisarskiej w umiłowanej dziedzinie.

W tym miejscu dobrze będzie, jeśli zwrócimy uwagę na jeszcze jedną, specyficzną właściwość fotografii, pociągającą niewątpliwie swą atrakcyjnościa — fakt, iż na zadany temat, w zbliżonych warunkach, choćby w szkole fotograficznej — fotogram w wykonaniu każdego fotografa jest różny. Drobne, indywidualne odchylenia w metodzie pracy, pewne niedozarejestrowania subtelności w odczuwaniu światłocienia, waloru, nasycenia — sprawiają, iż nie ma dwu fotografów, tak, jak nie ma dwu malarzy, którzy tworzyliby bliźniacze obrazy przy wspólnocie tematu. W poszukiwaniu genezy tych subtelnych różnic nie możemy ograniczyć się do podania mechanicznych, industrialnych powodów — źródła tych oboczności szukać trzeba przede wszystkim w samym fotografie, w jego temperamencie, kulturze, smaku, zdolności tłumaczenia i przetwarzania tego, na co patrzy na język sztuki: kamienia w rzeźbę, farby w obraz, inwentarycznego spisu natury — w dzieło fotograficznego kunsztu.

Do przytoczonych wyżej raczej emocjonalnych przyczyn atrakcyjności zawodu fotograficznego dołączy się z czasem inna, spekulatywnej natury ciekawość. O tej właśnie specyficznej ciekawości wypadnie nam w dalszym ciągu naszych rozważań pomówić.

Raz po raz różnymi drogami, z książek, prasy, radia — dowiadujemy się nowych o fotografii rzeczy; rośnie niepomiernie zakres znanych nam możliwości stosowania fotografii, szczególnie, jeśli chodzi o jej utylitarne aspekty. Już przeciętnie wykształcony człowiek wie, że fotografia to nie tylko uwiecznione na płycie i wątpliwie upiększone jego odbicie, z którego nierzadko zły fotograf wyprał przez nadużycie retuszu wszystko, co ludzkie. Ale o tym, co najważniejsze w fotografii jako nauce, szeroki ogół wie mało, albo wie źle.

A tymczasem dzień każdy przydaje nowe atrakcyjne wieści o fotografii, wprzągniętej w służbę ludzkości, nauki sztuki i postępu. I oto dziś, gdy w niektórych dziedzinach wiedzy zbliżamy się do kresu poznania fotografii — stuletniej jubilatce wciąż troi się młodość, rozmach i nowy sens. Fotografia już nie tylko rejestruje i odtwarza, ale skutecznie i konsekwentnie na każdym polu, w każdej dziedzinie wiedzy naszej waży, a nierzadko — decyduje.

Już w momencie, kiedy w ogóle promień światła padnie na jeden z kryształów bromku srebra, dokonywa się rzecz zadziwiająca. Wyzwala się z kryształku jeden, ściśle jeden atom srebra. Po zanurzeniu naświetlonego kryształu bromku srebra w powszechnie znanej cieczy — wywoływaczu — zamieni się on po chwili w porowatą masę srebra metalicznego. W tym zjawisku — jednym z najdziwniejszych, najbardziej atrakcyjnych jakie zna chemia, kryje się bezpośrednie zastosowanie fotografii do celów naukowych — niezmiernie subtelny sposób mierzenia natężenia światła, gdyż jednostka promieniowania — jeden kwant energii świetlnej — wyzwala dokładnie tylko jeden atom srebra.

Dzięki przepracowanym metodom posługiwania się fotografią możemy wyznaczyć rozkład natężenia światła na równiku i określić ilość ozonu w atmosferze. Możemy ustalić miejsce i siłę trzęsienia ziemi. Fotografia powie nam, jak ugrupowane są atomy w kryształkach śniegu lub stali. jakie pokrewieństwo łączy rozciągliwość sprężyny i elastyczność kauczuku. Odróżni prawdziwą perłę od wyhodowanej sztucznie — zręczny falsyfikat malarski od dzieła artysty starej szkoły. Z pośród stu tysięcy odcisków daktyloskopijnych wielkiego archiwum kryminologicznego wybierze jeden — jedyny, ponad wszelką wątpliwość odcisk palca tego, co ukradł czy zabił. Zidentyfikuje pocisk i broń, z której padł śmiercionośny strzał. Odczyta wytarty na czeku tekst przez fałszerza, czy zamazany skrupulatnie przez cenzora inkwizycji werset dzieła zbyt wolnomyśnego, średniowiecznego mnicha. Samarytańsko, bezboleśnie odnajdzie odłamki granatu w nodze rannego żołnierza czy ogniska tuberkulicznego w płucach dziewczyny. Uczy, ratuje, demaskuje, odkrywa nowe światy w kropli wody i nowe konstelacje na nieboskłonie. Mierzy wytrzymałość stali i szybkość pocisku. Dzięki niej widać na ekranie, jak trawa rośnie, jak rozwijają się procesy życiowe, jak pocisk przebija pancerz czołga. Rejestruje bowiem zjawiska trwające nawet 1 milionową część sekundy a pozwala na filmowe demonstrowanie ich w tempie zwolnionym, umożliwiając badaczowi swobodne śledzenie poszczególnych faz skomplikowanych, szybko poruszających się mechanizmów czy wybuchów. Nie kto inny, tylko fotografia pozwala stworzyć nowoczesną, dokładną mapę; łatwość, szybkość i dokładność cechują fotogrametrię — fotografię lotniczą dla celów topograficznych i wojskowych.

A wszechwładne, urzekające kino — a film rysunkowy... Przykłady, przykłady w nieskończoność... Zdjęcia wielkie, sugestywne, reklamowe plakaty; zdjęcia lilipucie, jak kropka nad „i", całe woluminy odczytywane pod mikroskopem a mieszczące się w perełce szpilki od krawata sprytnego szpiega. Atrakcyjny, tajemniczy, urzekający świat.

Czasem z powodzi wieści o fotografii wyłowimy miłą sercu polskiemu wiadomość — ot chociażby, że dr Leonard Sosnowski przedstawił ostatnio na posiedzeniu Warszawskiego Tow. Fizycznego komórki fotoelektryczne, wrażliwe na podczerwień, umożliwiające np. wykrycie w nocy samolotu z wielokilometrowej odległości, gdyż rozgrzana rura wydechowa motoru wysyła promienie podczerwone. To znów sensacja nielada, referowana niedawno na Międzynarodowym Zjeździe Fizyków w Krakowie — badania dra Powella z Bristolu, który metodą klisz fotograficznych stwierdził ponad wszelką wątpliwość, iż w promieniowaniu kosmicznym istnieje nowa cząstka elementarna o naboju ujemnym, odpowiadającym nabojowi elektronu, ale o masie pośredniej między masą elektronu a protonu.

Z toku tego, co przytoczyliśmy wyżej, z przykładów i spostrzeżeń wynika niezbicie, iż atrakcyjność zawodu fotograficznego rośnie, jak już powiedzieliśmy we wstępie — z jego poznaniem. To poznanie odbywa się dotąd dwiema drogami:

1) na stopniu rzemieślniczym przez trzyletnią praktykę cechową u mistrza zawodu,
2) przez szkolenie w gimnazjach i liceach fotograficznych czy fototechnicznych.

Szkolenie poprzez praktykę u mistrza ogranicza się w zasadzie do opanowania manualnej strony czynności fotograficznych i to przede wszystkim w zakresie fotografii portretowej. Szkolenie tego typu — pożyteczne niewątpliwie w ogólnym planie jak najszerszego przysposobienia do zawodu — jest jednostronne, gdyż przygotowuje wyłącznie prawie portrecistów, chociaż ten dział, to tylko jeden z fragmentów możliwości fotografii.

Szkolenie poprzez gimnazja i licea — obejmując w zasadzie portretowanie i fotografię artystyczną — kształci ponadto w wielu dziedzinach fotografii użytkowej: rentgeno-fotografii, fotografii klinicznej, mikroskopowej i makroskopowej, częściowo kryminalnej, reprodukcyjnej, reklamowej, przemysłowej, prasowej, krajoznawczej oraz w tzw. technikach szlachetnych, którymi operuje zazwyczaj fotograf artysta — fotografik.

Szkolenie to obejmuje nie tylko należyte opanowanie czynności manualnych, ale rzetelne przygotowanie teoretyczne na podwalinie wykształcenia ogólnego w zakresie gimnazjum wzgl. liceum oraz szeroko rozwiniętą sieć praktyk wakacyjnych w instytucjach, klinikach, laboratoriach i wzorowych zakładach fotograficznych, posiadających rozbudowane pracownie. Poszczególne działy fotografii poznaje uczeń na poziomie gimnazjum ogólnie; o właściwej specjalizacji mowa być może dopiero w liceum, względnie na stopniu wyższym — na Uniw. Wrocławskim (tylko tam jest katedra fototechniki).

Tak pomyślane wyszkolenie fotograficzne odpowiada nowoczesnej myśli pedagogicznej — ciągłości pracy poprzez wszystkie szczeble nauczania zawodu. Szkoła fotograficzna w takim ujęciu nie jest ślepym zaułkiem; rozpoczynającemu naukę pozwala na kontynuowanie i pogłębianie jej, zależnie od warunków i zdolności, na osiągnięcie nawet uniwersyteckiego stopnia naukowego. I tu właśnie jesteśmy u szczytu atrakcyjności zawodu fotograficznego. Młody człowiek, który przed kilkunastu laty zaczynał pracę w zawodzie fotograficznym bez widoków szerszych niż w najlepszym razie uprawnienia rzemieślnicze w zawodzie, który do niedawna w hierarchii cechowej łączony był z introligatorstwem w dziale tzw. usług osobistych na równi z fryzjerstwem — dziś znalazł możność kształcenia i doskonalenia w ramach przemyślanej sieci szkoleniowej. Ten awans społeczny fotografa — to odbicie ogólnych tendencji nowych czasów.

Wyrazem troski o utrzymanie godności zawodu i godności sztuki fotograficznej jest utworzenie świetnie rozwijającego się a tak potrzebnego Referatu Fotografiki przy Ministerstwie Kultury i Sztuki — ogniskującego wszelkie wysiłki indywidualne i zbiorowe w tej dziedzinie w społecznie wartościowy czyn.

Reaktywowano dawny Fotoklub Polski w postaci Polskiego Związku Fotografików, w którym dawną elitarność zachowano, ale nie w sensie pochodzenia społecznego czy wyznania, tylko artystycznej dojrzałości członków. Wskrzeszono bogate w tradycje Polskie Towarzystwo Fotograficzne, skupiające szerokie rzesze amatorów. Odbywają się wystawy indywidualne, klubowe i zespołowe w skali ogólnopolskiej a niedługo — międzynarodowej; organizowane są zjazdy, konkursy z poważnymi nagrodami, odczyty, wieczory dyskusyjne, wychodzi znakomicie redagowany miesięcznik poświęcony całkowicie fotografii, powstaje Muzeum Fotografiki — słowem jesteśmy świadkami atrakcyjnego, żywego, niezaprzeczonego renesansu sztuki i zawodu fotograficznego w Polsce.

E. SZMIDTGAL

O stylu we współczesnej fotografice

Wśród wypowiedzi krytycznych, dotyczących współczesnej fotografiki, słyszy się niekiedy zdanie, że dzisiejsza twórczość fotograficzna charakteryzuje się brakiem swoistego stylu; faktowi temu przypisuje się czasami pewne obniżenie artystycznego poziomu osiągnięć.

Nasuwa się wątpliwość, czy styl w sztuce w ogóle ma związek z artyzmem i jaki; toteż dla rozstrzygnięcia tej wątpliwości wydaje się celowe poddanie rozważaniom istoty stylu w twórczości artystycznej.

Otóż, analizując twórczość jakiegoś artysty, dostrzegamy wiele cech wspólnych między jego poszczególnymi dziełami. Te wspólne cechy dotyczą najczęściej formy ze-

wnętrznej dzieła, głównie techniki, czasem jednak dotyczą także strony psychologicznej a nawet tematu dzieła. Zresztą nie ma w tym nic osobliwego. Artysta utrwala piękno tak, jak je odczuwa, a więc przy pomocy swego dzieła realizuje swą własną ideę twórczą, swą wizję. Ta idea wzgl. wizja pozostaje w ścisłym związku z psychiką twórcy; toteż musi nosić pewne jej cechy indywidualne; stąd duchowe pokrewieństwo pomiędzy poszczególnymi dziełami tego samego twórcy. Właśnie te indywidualne cechy twórczości artysty, charakterystyczne dla jego dzieł, nazywamy jego stylem.

Oczywiście różni ludzie mają zasadniczo różne sposoby odczuwania piękna. Jednak każdy człowiek, nie wyłączając artysty, twórcy, przez obcowanie z dziełami innych autorów ulega w pewnej mierze ich wpływowi, i to w tym większym stopniu, im słabsza jest jego własna indywidualność artystyczna i im większa indywidualność twórcza zaklęta jest w podziwianym dziele. W przypadku dużego oddziaływania jakiegokolwiek dzieła na twórcę występuje swojego rodzaju naśladownictwo, zresztą zupełnie podświadome i mimowolne i tą drogą indywidualne cechy twórczości artysty — właśnie jego styl, ulegają transplantacji na innego albo nawet na cały szereg innych twórców. Ci z kolei kontynuując działalność w danym kierunku, rozwijają przyjęty styl i częstokroć nawet go doskonalą, i w ten sposób powstaje charakterystyczny dla danego środowiska i epoki kierunek wzgl. szkoła artystyczna. Ośrodkiem takiej szkoły artystycznej jest właśnie twórca lub co najwyżej nieliczna grupa twórców o pokrewnym stylu, którzy narzucili otoczeniu swój indywidualny sposób artystycznego wyrażania się. Cechy charakterystyczne danego stylu zostają przez wyznawców tej szkoły uznane za objawy co najmniej dobrego smaku, bywają nawet podniesione do godności kanonów, decydujących o wartości artystycznej dzieła.

Wskutek zdolności indywidualnego stylu artysty wzgl. krytyka do ulegania zewnętrznym wpływom style z natury zbliżone do reprezentowanego przez jakąś szkołę dość łatwo się jej kanonom podporządkowują bez uszczerbku dla swych możliwości twórczych. Przy dużych jednak różnicach w sposobie odczucia piękna artysta do kanonów w takim wypadku bardziej obcych jego indywidualności nagiąć się nie może bez szkody dla wartości swoich dzieł. Jeżeli tedy artysta usiłuje się podporządkować stylowi całkiem obcemu jego psychice, dzieła sztuki wogóle nie stworzy. Lepiej już by szedł własnymi drogami, wytkniętymi przez swój indywidualny sposób odczuwania piękna, nie oglądając się na wymogi dominującej szkoły, wtedy bowiem nie traci swych szans na stworzenie dzieł sztuki, a co najwyżej naraża się na to, że dzieł jego nie będą uznawać krytycy dominującej szkoły. Artysta taki częstokroć bywa uznawany dopiero przez pokolenia późniejsze, gdy cechy właściwe jego psychice uzyskają prawa obywatelskie dzięki dojściu do głosu duchowo mu pokrewnej szkoły artystycznej.

Niekiedy wszelako artysta tworzący stylem własnym wbrew kanonom dominującego kierunku jest taką indywidualnością i rewelacją artystyczną, że udaje mu się dokonać przewrotu w pojęciach estetycznych i swymi osiągnięciami, zupełnie zresztą mimo woli, zasugerować współczesnym sferom artystycznym odrębność i wyższość jego stylu w zestawieniu z dotychczasowym. Staje się wówczas ośrodkiem nowego kierunku artystycznego i indywidualności słabsze poczynają przejmować właśnie jego technikę, sposób ujęcia tematu a nawet samą tematykę.

Takimi indywidualnościami w najwyższym stopniu tworzącymi wbrew wszelkim uznawanym kanonom byli np. w literaturze Szekspir i Byron. Szczególnie Byron, który poważył się wysadzić z siodła kanony pseudoklasycyzmu, wywołał rewolucję, nie mającą precenesu w dziejach sztuki; wystarczy wspomnieć, że najwięksi poeci epoki romantyzmu przed osiągnięciem pełnej dojrzałości twórczej znajdowali się pod przemożnym wpływem Byrona i nieświadomie naśladowali go nawet w zakresie tematyki.

Oczywiście dziś, nawet zachwycając się np. poetami romantyzmu, nie odmawiamy artyzmu wielu utworom literackim innych epok, odpowiadających innym kierunkom artystycznym. To samo w plastyce; niewątpliwe dzieła sztuki na najwyższym poziomie powstawały w najrozmaitszych epokach, a wykonywane były przez artystów reprezentujących najrozmaitsze kierunki i style. Niestety jednak ludzkość częstokroć oceniała współczesne dzieła sztuki głównie pod kątem ich zgodności z kierunkiem dominującym w danym środowisku i czasie, a znaczniejszą tolerancyjność przejawiała jedynie w stosunku do stylów i kierunków artystycznych epok dawniejszych. Pod tym względem i dziś niewiele jest lepiej; stąd — istnienie w poszczególnych dziedzinach sztuki odrębnych i nieraz ostro ścierających się kierunków.

W dotychczasowych dziejach fotografiki, pomimo jej względnej młodości, również nie obeszło się bez dość ostrego starcia dwu przeciwstawnych kierunków stylowych, mianowicie kierunku fotograficznego w ścisłym tego słowa znaczeniu z jednej strony i tzw. kierunku malarskiego z drugiej strony.

Kierunek ściśle fotograficzny był tym naturalnym odruchem entuzjazmu dla zdolności nowoczesnej kamery do bezbłędnego rysowania wszelkiej rzeczywistości. Propagował obiektywizm i realizm ujęcia, artyzm zaś opierał głównie na efektowności tematycznej i wirtuozerii technicznej.

W przeciwieństwie do tego kierunek malarski transplantował na teren fotografiki metodykę tworzenia obrazu, właściwą współczesnym stylom dominującym w plastyce, głównie w impresjonizmie. Cechował go głównie subiektywizm i dążność do syntetycznego ujęcia motywu.

Kierunek fotograficzny miał swoistą, realistyczną technikę. Żądał od fotogramu doskonałej ostrości i wyrobienia szczegółów oraz pełnej gamy tonów od najczystszych świateł do najgłębszych cieniów. Sprawy kompozycji planu i linij na ogół lekceważył; większą już wagę przywiązywał do logiki, co jest zrozumiałe z uwagi na rolę, jaką odgrywał temat w powstaniu fotogramu.

Kierunek malarski zasadniczo miał na celu twórczość świadomą, tzn. tworzenie fotogramów, które by widzowi z miejsca narzucały subiektywną wizję autora. Jako podstawowe środki do osiągnięcia tego celu traktowano syntetyczne ujęcie i poprawność kompozycyjną, natomiast nie przywiązywano na ogół wagi do efektowności tematycznej.

Ponieważ w syntetycznej wizji subiektywnej potrzebne są tylko szczegóły istotne dla budowy fotogramu, technika kierunku malarskiego sprowadzała się w praktyce głównie do zwalczania balastu szczegółów występujących w motywach naturalnych. Ponieważ właściwa izolacja motywu w fotografii jest zadaniem bardzo trudnym, kierunek malarski jako ułatwienie w zwalczaniu balastu szczegółów wprowadził swoistą technikę. Cechami tej techniki były: absolutna miękość rysunku, uzyskiwana głównie przez celowe dopuszczenie do głosu aberacji sferycznej, a ponadto osłabienie kontrastów i utrzymanie całego pozytywu w półtonach bez czystych świateł i najgłębszych cieniów. Powstał też cały szereg tzw. technik szlachetnych, przeznaczonych w zasadzie do przetwarzania wzajemnego stosunku walorów w fotogramie, ale przy sposobności też dających przeważnie fotogramy bardzo miękie.

Wydaje się, że ani jeden, ani drugi kierunek, przynajmniej w swych skrajnych formach, nie dawały fotografice zbytnich możliwości rozwojowych.

Kierunek fotograficzny, który w swej skrajnej formie głosił hasło anonimowości autora, odrzucając wpływ indywidualności autora na dzieło, już w założeniu swym degradował faktycznie twórcę do roli narzędzia w ręku kamery i motywu.

Kierunek malarski praktycznie ograniczał twórczość fotograficzną do efektów, jakie są osiągalne dla malarza; nie dawał on fotografice ekwiwalentu za te efekty, przede wszystkim barwne, które dla malarza są chlebem powszednim, a w fotografice nie dają się zrealizować z powodu specyficznych własności narzędzi i tworzywa. A przecież technika fotograficzna ma swoiste możliwości, które właśnie dla malarstwa praktycznie nie są dostępne;

jest to w pierwszym rzędzie bezkonkurencyjna zdolność rejestrowania zjawisk życia i ruchu, dalej bogactwo efektów świetlnych i inne. Poza tym ostatecznie obrazem czarno-białym rządzą cokolwiek inne prawa, aniżeli obrazem barwnym. Otóż właściwości techniczne narzucają fotografice swoisty styl i drogi rozwojowe, niewątpliwie zazębione o drogi rozwojowe malarstwa, ale nie identyczne; toteż zbyt bezkrytyczne trzymanie się wzorów malarskich również nie dawało fotografice pełnych możliwości rozwojowych.

Dziś dwie omówione skrajne formy stylowe należą już do przeszłości i współczesna fotografika, przynajmniej polska, potrafiła pomiędzy obiema skrajnościami wybrać najwłaściwszą kompromisową pozycję. Toteż rozpatrujący uważnie dzisiejszą sytuację nie odnosi wrażenia, jakoby fotografika stała na rozdrożu i wahała się, nie wiedząc, jaki kierunek wybrać. Wprost przeciwnie, wydaje się, że fotografika właśnie szczęśliwie przeszła do porządku nad skrajnymi tendencjami obu kierunków i może nareszcie swobodnie kroczyć swoistą drogą samodzielną, wolną od szkodliwej przesady i serwilizmu.

Zbilansujemy, co fotografika dzisiejsza wzięła od kierunku fotograficznego. W pierwszym rzędzie — wymóg poprawności technicznej, należyte wyrobienie świateł i cieniów, i poprawność rysunku, ten główny magnes przyciągający ku fotografice oczy i serca adeptów. Dalej — efektowność tematyczną, efektowne, plastyczne oświetlenia i poprawny dobór elementów logicznych fotogramu, wykluczający wszelką zagadkowość.

Z kierunku malarskiego fotografika współczesna zaczerpnęła w pierwszym rzędzie wymogi poprawnej kompozycji zarówno planu i linij, jako też i logicznej, a także syntetyczne ujęcie i wyosobnienie motywu.

Na naszym terenie w fotografice poważnej ostatnio bezwzględnie przeważały tendencje malarskie; toteż obecny stan rzeczy oznacza niewątpliwie pewien zwrot ku obiektywizmowi i realizmowi fotograficznemu. W krajach zachodnich tendencje obiektywistyczne są na ogół nawet mocniejsze niż u nas.

Poza pewnym zwrotem ku obiektywizmowi, który nie może być traktowany jako nowość, obserwujemy na płaszczyźnie wspomnianego kompromisu pomiędzy dwoma kierunkami także krystalizowanie się pewnej odrębnej ewolucyjnej formy stylowej. Cechuje ją w pierwszym rzędzie najwyższa syntetyczność ujęcia, przewyższająca pod tym względem praktykę dotychczasowego ujęcia malarskiego. I tak kierunek malarski dotychczas w zwalczaniu balastu szczegółów radził sobie w praktyce głównie zmiękczaniem rysunku. Dziś punkt ciężkości wydaje się polegać właśnie na maksymalnym wyosobnieniu motywu i zdecydowanej, śmiałej kompozycji. Podobnie zresztą charakteryzuje red. M. Schulz przeciętną obecnej fotografiki w „Problemach i perspektywach" — Świat Fotografii nr 4—5.

A więc fotogram typowy zostaje zbudowany przez śmiałe narzucenie nań zdecydowanych plam i linij. Plamy mocno odcinają się od tła — doskonałe wyosobnienie motywu; często spotykamy ujęcie pod światło — nawet sylwetkowe. Kompozycja zdecydowana i przejrzysta bez zbędnych elementów i szczegółów. Zdecydowana asymetria, co podkreśla rozmach i kierunkowość ujęcia. Oczywiście, twórczość świadoma, a więc wszelkie techniki od styku do fotomontażu — równouprawnione.

Jak z powyższego zestawienia cech wynika, mamy do czynienia z pewną formą stylową, która zarówno od klasycznych form dawnego kierunku fotograficznego, jako też i malarskiego dość znacznie odbiega; możemy to traktować jako swoisty styl we fotografice.

Jako najbardziej klasyczne przykłady tej formy stylowej należy wymienić z prac dawniejszych: „Zmierzch" P. Obrąpalskiej, „Pracę" J. Strumińskiego, „Kościół Św. Krzyża" J. Bułhaka; z nowszych: „Powstańca" E. Hanemana, „Zadymkę" J. Strumińskiego, „Burzę" Chluskiego. We wszystkich wypadkach motyw mocny — wyosobniony bez zarzutu. W fotogramach reprezentowane są i czyste światła, i głębokie cienie, co, jak widzimy, nie jest przeszkodą w uzyskaniu najwyższych efektów syntezy. Wybitnie asymetryczna kompozycja, zdecydowana i nieskomplikowana.

W wypadku „Pracy" ciekawie wypada porównanie z innymi fotogramami reprodukowanymi w „Świecie Fotografii" a poświęconymi temu samemu tematowi. Okazuje się, że fotogram J. Strumińskiego, pomimo niezbyt korzystnego ujęcia zanadto en face, zdecydowanie wszystkie te fotogramy ekspresją przewyższa. Jest to niewątpliwie w dużej mierze zasługą właśnie mocnego stylu, który w odniesieniu do takiego tematu wydaje się być bez konkurencji.

Omówione cechy stylowe nie są absolutną nowością. Właściwością całej niemal współczesnej twórczości w sztuce jest dążność do jak najbardziej syntetycznego ujęcia tematu. W innych dziedzinach sztuki, a szczególnie w grafice i architekturze, częstokroć spotykamy usiłowania tworzenia dzieł przy pomocy środków możliwie prostych, choćby to miało być tylko narzucenie kilku linij najbardziej istotnych, któreby jednak mówiły za całość. Toteż istnienie tych tendencyj także w fotografice jest objawem naturalnym. Zresztą w fotografice dość dojrzałe formy tego par excellence syntetycznego stylu spotykało się już przed wojną; scharakteryzował go m. in. Windisch, nadając mu może niezbyt fortunną nazwę stylu lapidarnego.

Styl ten pozwala fotografice w dużej mierze rozszerzyć swą bazę tematyczną. Pozwala poważnej fotografice wykroczyć poza dotychczasową abstrakcję tematyczną kierunku malarskiego i objąć cały świat, który nas otacza, całe nasze życie wraz z wszelkimi jego przejawami, nie wyłączając fotografii krajoznawczej, aktualnej, a nade wszystko pracy. A że życie współczesne nie szczędzi nam mocnych wrażeń i wstrząsów, w sztuce również kolej na mocne efekty — zdecydowane i z rozmachem narzucone plamy i linie. W ten sposób styl ten staje się syntetycznym odzwierciedleniem naszych przeżyć.

Prócz powyższej, dość skonkretyzowanej formy stylowej o szerszym zasięgu, nietrudno ponadto zaobserwować istnienie indywidualnych cech, charakteryzujących twórczość poszczególnych fotografików; możnaby więc mówić o własnych formach stylowych Bułhaka, Hartwiga i innych. Istnienie tych, liberalnych zresztą, form stylowych w naszej fotografice należy uznać bezwzględnie za zjawisko dodatnie. Jednak nikomu ani tych, ani też żadnych innych form stylowych u nas się nie narzuca, bo i pocóż wtłaczać twórczość fotografików w ramy niekoniecznie odpowiadające ich psychice, w których może nie mogliby być sobą. Wydaje się, że najlepsze warunki dla rozwoju sztuki daje właśnie daleko idący liberalizm w zakresie stylu, jaki właśnie cechuje dzisiejszą naszą fotografikę. A wartość osiągnięć artystycznych w fotografice, tak jak i w każdej innej dziedzinie sztuki, to kwestia nie stylu, ale istnienia talentów oraz moralnej i materialnej możliwości ich rozwoju.

H. i M. DUNIN-BARTODZIEJSCY

Charakteryzacja i styl w portrecie

Każda epoka jest nacechowana specyficznymi upodobaniami estetycznymi. Upodobania te uzewnętrzniają się w stylu obyczajów, w stylu sztuki, w stylu ubiorów i stylu „charakteryzacji" głowy i twarzy.

Jakim przekształceniom zewnętrznym ulegał człowiek, możemy z łatwością obserwować, robiąc historyczny przegląd sztuk plastycznych.

Już w czasach sztuki egipskiej forma anatomiczna czło-

wieka uległa świadomie deformacji i przekształceniom na korzyść formy ornamentalnej.

Sztuka grecka była skłonna do wiernego odtwarzania natury. Miała ona jednak swe kanony artystyczne, które pozostawiły ją wielką aż po dzień dzisiejszy. Sztuka grecka ginie, kiedy degeneruje się w swych kanonach i nie potrafi stworzyć nowych. Tonie wreszcie w coraz wierniejszym naśladownictwie natury.

Ciekawą epoką jest gotyk — dogmatem tej sztuki jest dekoracyjność i ornamentalność. Forma anatomiczna człowieka ulega bezkompromisowym przekształceniom na korzyść tych wartości.

Długie cienkie postacie, ustawione między kolumnami odrzwi świątyń, są tylko symbolami formy ludzkiej — nie odtwarzają anatomicznej rzeczywistości kształtów człowieka; jednak wiemy to dobrze, że twarze tych świętych były tworzone na podstawie modeli i w dużej ilości stanowiły portrety różnych osobistości.

Czemu pozwolono się portretować w postaciach tak zdeformowanych?

Działo się to dzięki temu, że artyści tej epoki charakterystyczne szczegóły głowy i twarzy ludzkiej wyrażali z dużym realizmem, który dawał pozory zgodności z postacią portretowanego.

Realizm prawdy anatomicznej był jednak ograniczony jedynie do cech charakterystycznych dla poszczególnego osobnika: szczególna budowa głowy, szczególne umięśnienie, bądź otłuszczenie twarzy, szczególne cechy bruzd, zmarszczek itd.

Te szczegóły anatomiczne potrafiono jednak wyzyskać w sposób specyficzny dla wyżycia się w upodobaniach ornamentalnych tak, że pomimo pozorów realistycznego podobieństwa, w gotyku portret człowieka jest zdecydowanie dekoracyjny.

Renesans, jako reminiscencja sztuki klasycznej, znów jest bliższy naturalizmowi. Bliższy, ale nie polega na odtwarzaniu natury. Ma swoje potężne dogmaty artystyczne i dlatego stanowi wielką epokę sztuki.

Nawet naturalizm w tej sztuce ma też specyficzne upodobania.

Jeśli chodzi o wyrażenie urody kobiecej, to na portretach widzimy twarze blade, o jasnych wargach, oczy osłonięte małymi rzęsami i cienkimi brwiami. Czasem brwi są w kompletnym zaniku.

O piękności twarzy decydują piękne wyraziste oczy. Malarz renesansowy dobrze wiedział, że jego modelka chce mieć piękne wyraziste oczy. A kobiety ówczesne nie były inne od współczesnych i miały oczy niezupełnie takie, jakich wymagał portret.

Specyficzną epoką dla portretu nierzeczywistego jest barok i rokoko. To znaczy — nie odtwarza człowieka takim, jakim jest, ale takim, jakim się wystylizował przez charakteryzację. Sztuce pomaga tu styl mody i ten styl mody stwarza stylizowany portret.

W tej epoce człowiek usiłował jak najbardziej udekorować się szablonowym pięknem, nie dbając zupełnie o naturalne i indywidualne cechy swej urody.

Zdegenerowanie, kokieteria i pozerstwo gestu dopełniają całości.

Panowie w srebrzystych perukach, z tyłu warkocz związany aksamitką. Panie również w srebrzystych perukach kunsztownie utryzowanych, ozdobionych klejnotami, strusimi piórami. Niekiedy loki fryzur były ułożone w kształcie gniazda z ptaszkami. Nieodzowny był pieprzyk na twarzy, często w kształcie serduszka.

Żaden dżentelmen nie pokazał się publicznie bez różu, pudru i peruki na głowie. Takim był i portret: uróżowany, wypudrowany, wysrebrzany.

Po tej epoce przychodzi inna epoka upodobań, innej sztuki i... innego portretu.

Portret stylu bidermajer jest szczery, naturalny — to znaczy obrazuje człowieka w jego krasie rzeczywistej. Peruki znikają, zjawiają się pukle naturalnych włosów: ciemnych, jasnych, blond i rdzawych. Oczy są osłonięte rzęsami i łukami brwi. Aczkolwiek ciągną się dalej pewne stylizacje dekoracyjne w strojach, to jednak jest to epoka zwrotu do prawdziwej natury.

Epoka bidermajer jest ważną, bo od niej zaczyna się prawdziwy dramat portretu.

Zaczyna się konflikt między podobieństwem a formą artystyczną.

Wzbogacenie się warstwy mieszczańskiej stwarza duże zapotrzebowanie na portret. Każdy chce go mieć szybko i tanio, bez względu na poziom artystyczny. Warunkiem jednym jest to, żeby osobnik portretowany był „wiernie oddany", to znaczy bardzo podobny.

Jest to epoka, w której portret i miniatura przekształca się w podobiznę.

Pamiętajmy, że są to lata tysiąc osiemset trzydzieste i czterdzieste i że w tych latach powstaje wynalazek fotografii, która z czasem zakasowała wszelką podobiznę rysowaną.

W czym ją zakasowała? W podobieństwie.

W drugiej połowie dziewiętnastego wieku, kiedy fotografia osiąga już większy rozwój techniczny, wyrugowuje coraz bardziej portret rysowany. Nawet tak zwana miniatura zostaje naciągana emulsją fotograficzną, a tam, gdzie trzeba większych formatów, lub portretu barwnego — malarze podwórkowego autoramentu wykonywują je na podstawie zdjęcia fotograficznego. Portrety ołówkiem — były wykonywane w sposób retuszerski. Zastosowano nawet takie narzędzie, jak fiszorek, żeby ołówek i węgiel móc bardziej rozcierać i powierzchnię rysunku robić bardziej podobną do powierzchni zdjęcia fotograficznego.

Nawet portrety poważnych artystów stają się ultrarealistyczne i naturalistyczne, z fotograficzną dokładnością.

Forma portretowa w postaci podobizny całkowicie zatriumfowała.

Wreszcie jednak i to się sprzykrzyło. Plastycy spostrzegli błędy poprzedników, zmieniają swój stosunek do natury, wydają wojnę wszelkiej fotograficzności, szukają nowych dróg, nowej formy.

W tych poszukiwaniach zapędzają się z czasem w eksperymenty tak niezwykłe, że przeciętny śmiertelnik, patrząc na te nowinki, miota się w oburzeniu i zdolny byłby ukamieniować autora, gdyby go dostał w swoje ręce.

Ogólnemu nowatorstwu malarskiemu ulega i portret. Można by tu dać, jako przykład, jedno z dzieł Picassa. Tytuł — „Kobieta w fotelu". Fotela nie widać, kobieta — to szereg form geometrycznych. Na jednej z nich jedno oko, na drugiej — drugie, na trzeciej — coś w rodzaju paru klawiszy, które symbolizują zęby.

Ten okres sztuki Picassa, to już nie stylizacja form natury, tylko kompletna deformacja i symbolistyka.

Ale o dziwo! jak przedtem malarstwo i grafika zbytnio zbliżały się do fotografii, tak teraz fotografia podąża za eksperymentami plastyki. Zaczynają się i tu pojawiać rozmaite dziwadła. W pismach oglądamy zdjęcia fotograficzne, na których nie można rozeznać, co przedstawiają, są to raczej rebusy fotograficzne.

Po stu latach portret doczekał się drugiego dramatu. Jak przedtem, nie mając oparcia w jakimś kanonie artystycznym, tonie w realizmie i naturalizmie, tak teraz tonie w symbolu i abstrakcji, zatracając rzeczywistą formę człowieka a osiągając jedynie eksperymentalny problem artystyczny.

Mam wrażenie, że obecnie mija czas wzajemnego wzorowania się i naśladownictwa. Jak malarstwo, tak i fotografia odnajdują się w swoich celach i zagadnieniach.

Fotografia, jako dość młoda sztuka, przypuszczalnie ma dopiero przed sobą swój złoty wiek i trudno powiedzieć, jakie osiągnie szczyty.

Dziś portret fotograficzny znajduje się w trakcie takiego zagadnienia: czy ma być podobizną, wiernie dokumentaryzującą danego człowieka — czy może zrezygnować z części dokumentaryzacji na korzyść fotograficznych zagadnień artystycznych.

Krótki przegląd losów portretu w dziejach sztuk plastycznych uczyniliśmy poto, aby wykazać, że zależnie od epoki — zmieniają się upodobania estetyczne. Odzwierciadleniem tych zmian jest sztuka, a świadectwem przekształceń zewnętrznych, jakim ulegał człowiek, jest w tej sztuce jego portret.

Jeśli, dajmy na to, w okresie renesansu, czy baroku — człowiek sam siebie stylizował, to i dzisiejszy człowiek nie obcy jest tym nawykom, tylko ta auto-stylizacja jest nieco odmienna.

Obecnie włosy mają być naturalne, więc się je barwi na „naturalne" kolory: hebanowe, platynowe, rdzawe. Twarz nowoczesnej kobiety — brwi wygolone, jak w czasach renesansu, usta o zmienionym wykroju, policzki zaróżowione szminką o „naturalnym" kolorze i rzęsy — jak wachlarze. A ręce?... tego jeszcze, w sztuce europejskiej, nie było: paznokcie, jak różnobarwne klejnoty.

Kobieta zmienia się, jak kameleon; wobec tego, jaki ma być portret nowoczesnej kobiety — czy ma być podobizną, a jeśli podobizną, to czego? — Czy kobiety takiej, jaką ją Bóg stworzył, czy kobiety takiej, jaką ją bogowie mody i stylu stworzyli? Bóg ją stworzył szatynką, o bladej cerze, wąskich niewidocznych ustach i prostych brwiach. A bogowie mody i ona zmienili ją na platynową blondynkę o zdrowej pomarańczowej cerze, o czerwonych, ślicznych serduszkowatych ustach i cieniutkich namalowanych łukach brwi. Która z tych rzeczywistości jest prawdziwa? I z której zrobić podobiznę?

Przychodzą do zakładu fotograficznego panie i mniej więcej tak precyzują swoje pragnienia: „Proszę mnie tak sfotografować, żebym była śliczna, bo to na wysyłkę do Anglii — od tego zależy, czy mój mąż wróci"... Albo: „Chcę być ładną, żeby kiedyś wnuki mogły się pochwalić, że miały piękną babkę".

Tak jest teraz... i tak było dawniej.

W pierwszych latach szesnastego wieku, w mieście Florencji, pewna dama przybyła do pewnego malarza i kazała się sportretować. Oczywiście na portrecie miała wypaść jak najpowabniej, jak najbardziej interesująco. — I tak powstał najpiękniejszy portret odrodzenia „Gioconda". Nieodgadnięty uśmiech sfinksa, a przede wszystkim interesująca wymowa oczu, czynią ją interesującą dla wszystkich kobieciarzy po dzień dzisiejszy.

Przypuszczam, że „Mona Lisa" może być zadowolona..., a Leonardo da Vinci — dumny.

Jak w istocie mamy fotografować? —

Jakie robić portrety? — Czy podobizny, czy coś innego?

Charakter zdjęcia narzuca konieczność i celowość. A więc może ono być różne. Fotografia legitymacyjna jest w zasadzie fotografią dokumentarną, a więc powinna mieć charakter podobizny. , Zdjęcia do jakiegoś wydawnictwa naukowego, politycznego, bądź o charakterze dokumentu historycznego, winno być raczej zdjęciem — podobizną, bo studiujący jakiś temat, jakieś zagadnienie, patrząc na załączoną fotografię, chce jak najdokładniej poznać osobistość związaną z danym tematem.

Jeśli ktoś uprawia taki rodzaj zdjęć i robi to dobrze, estetycznie, to zasługuje na największe uznanie, bo robi rzecz potrzebną.

Portret fotograficzny może jednak mieć jeszcze inny cel, inne znaczenie — nie dokumentu, nie podobizny.

Może w swej formie artystycznej stać się obrazem fotograficznym — równym w pojęciu studiom portretowemu wykonanemu sposobem malarskim, czy graficznym. I tu problem podobieństwa jest drugoplanowym; zagadnieniem pierwszoplanowym jest problem takiej czy innej koncepcji artystycznej.

Obiektyw, to jest takie czarodziejskie oko, które widzi wszystko na świecie, raz rozwartym, ostrym spojrzeniem ukazuje nam świat realny i w każdym centymetrze małówkowego wymiaru pokaże szczegóły niespostrzegalne nawet dla oka ludzkiego. Innym razem... z serdecznym natchnieniem ukaże świat inny, nierealny, świat fantazji — ukaże świat sztuki. Patrząc w ten sposób na rzeczywistość świata — nie ważne jest to, co się widzi, tylko jak się widzi.

Dla fotografującego artystycznie nie tyle ważne jest to co się fotografuje, ale jak się to robi. Tak, jak w innych sztukach nie ważne jest to, co się maluje, ale jak się to namalowało, jak się narysowało, jaki się drzeworyt zrobiło i jak się to wyrzeźbiło. I — żeby to „jak" wypływało z indywidualnych inspiracji artysty!

W całej sztuce, a więc i w fotografii obowiązują te same kanony.

Przychodzą do atelier kobiety i chcą mieć zdjęcia inne niż podobizny, bo te już mają. Chcą mieć zdjęcia, które by je urzeczywistniły w ich marzeniach. A marzenie to jest być inną, niecodzienną, zobaczyć siebie nie taką, jak codzień rano w lusterku, w świetle porannego brzasku, ale — przekształconą przez smugi reflektorów, przez charakteryzację, reżyserię artysty fotografa i przez siebie. Przychodzą czasem w jednej kreacji, a czasem zaś z walizeczką różnych strojów. Po charakteryzacji fotograficznej — wdzięczą się do siebie, do charakteryzatora, do fotografa, jest im z tym dobrze i są przekonane, że przez tę krótką chwilę odnalazły siebie w swych tęsknotach. Pani tak przygotowana do zdjęcia — „wydobędzie z siebie wszystko", do czego jest zdolna jej psychika: zalotnisię, kokietkę, wampa, konwencjonalnie zamyśloną, rozradowaną, lub też wzniosłą, głęboką... Ale nie obmawiajmy kobiet. Nowoczesny mężczyzna lubi też w fotografii interpretować swoje walory: z fajką, bez fajki, w kapeluszu, bez kapelusza, z gazetą w ręce i bez niej, kołnierz podniesiony albo opuszczony, uśmiech lub mina zdobywcy kobiet, mina bohatera (na to jest szczególne zapotrzebowanie).

Oczywiście rzeczą artysty-fotografa jest korygować i poskramiać zbyt bujną imaginację i fantazję fotografowanego i rzeczą jego jest zainscenizować to, co wypływa z jego improwizacji twórczej. A improwizacja twórcza może mu kazać fotografować kogoś w marynarce lub w stroju arlekina, w sukience „na codzień", albo w draperii dekoracyjnej, z charakteryzacją filmową lub bez niej. Warunkiem jednym jest to, żeby inscenizowanie takiego studium portretowego nie było sprzeczne z osobowością modelu i żeby mieściło się w ramach rzetelnej sztuki.

Kobiety, jak dawniej tak i teraz, stylizują się przez auto-charakteryzację, ale ta charakteryzacja niezawsze jest przystosowana do właściwości świateł i materiałów fotograficznych. Możemy, zatem zastąpić ją specjalną — przystosowaną do fotografii.

W charakteryzacji nie chodzi o to, ażeby z każdej kobiety, za wszelką cenę, zrobić „ślicznotkę". Jej celem powinno być stworzenie możliwości wydobycia różnych wersji osobowości modelu.

Bo człowiek przecież nie przedstawia sobą jednej zdecydowanej osobowości. Zawód jego, usposobienie, zewnętrzne cechy wyglądu — są niedość wystarczającymi elementami do ustalenia, czym człowiek jest i co sobą przedstawia. Tych elementów jest dużo więcej, ale problem ten jest zbyt skomplikowany i samoistny, aby mógł być opracowany w danym artykule.

Jedynie można jeszcze dodać, że nastrój modelu, w chwili fotografowania, jest czynnikiem ważkim, i dopomaga w osiąganiu wielu wersji osobowości u jednego człowieka.

Wyrażenie osobowości modelu jest rzeczą jedną z zasadniczych — potrzebą do osiągnięcia wysokiego poziomu w studium portretowym. Trzeba jednak jeszcze pamiętać o treści plastycznej i kompozycyjnej obrazu.

Gdy zdołamy skoordynować osobowość modelu, treść plastyczną i treść kompozycyjną w jedną sharmonizowaną całość, wtedy obraz będzie zwarty i dynamiczny w swym wyrazie.

INŻ. MARIAN DEDERKO

Pro domo sua

Już od dawna zajmowała mnie technika gumowa. Widziałem w niej bardzo wielkie możliwości artystyczne, i choć ta piękna technika jest teraz zupełnie zarzucona, wierzę głęboko, że odrodzi się ona znowu i że więcej utalentowani fotograficy znowu się do niej nawrócą.

Ciekawy to moment w tej całej sprawie, że choć to jest technika pozytywowa, łączy się ona mocno ze wszystkimi poprzednimi zabiegami, jak samo zdjęcie i sporządzenie dużego negatywu.

Co się tyczy zdjęć, to bardzo niewiele z nich nadaje się do gumy. Dobry motyw do tej techniki musi być mocno zsyntetyzowany, z mocnymi zasadniczymi plamami, no i wreszcie z mocną treścią czy to natury plastycznej, czy nawet literackiej. — Całe szczęście, że do gumy nadają się formaty od 24 × 30 do 40 × 50 włącznie i że negatyw wyjściowy mamy prawie zawsze mały. Fotografik musi się bardzo namyślić, zanim weźmie się do sporządzenia dużego negatywu już chociażby dlatego, że ponosi przez to dość wielki wydatek.

Dwie są metody przy otrzymywaniu dużego negatywu. Metoda Dia i metoda Epi. — Zdawałoby się, że pierwsza jest najracjonalniejsza. Z negatywu wyjściowego robimy przeźrocze, z którego na rzutniku powiększenie na błonie lub nawet na papierze. Do tej metody zaliczamy bułhakowski wtórnik, który, jeżeli się nie ma możności dostania błony dużego formatu, daje nam zupełnie nadający się do gumy negatyw papierowy. Jednakże, choć to kosztuje dużo drożej, radzę wszystko zrobić, by mieć negatyw na błonie. — Później zobaczymy dlaczego.

Metoda Epi jest więcej wskazana. Postępujemy w sposób następujący: Z negatywu wyjściowego robimy powiększenie w formacie około 18 × 24 na matowym papierze. Powiększenie musi być harmonijne, nie nazbyt kontrastowe, ze szczegółami w światłach i nie za mocno kryte. — Na tym powiększeniu robimy mniej lub więcej swobodny retusz fotonitowy, sosem i zwykłą kredą, posługując się fiszerkiem a nawet palcem.

Retusz ten pozwoli na usunięcie niepotrzebnych szczegółów, pozwala na zwiększenie krycia w cieniach, oraz podnosi białość w światłach. Można w ten sposób bardzo ulepszyć powiększenie, choć po wykończeniu fotonizowania będzie miało ono przykry wygląd z racji różnorodności odbicia się promieni padających na obraz. Poza tym retusz taki jest nietrwały i bardzo łatwo osypuje się, dlatego też trzeba jak najprędzej przystąpić do dalszej pracy.

Chciałbym nadmienić, że nie jestem zwolennikiem zbyt wielkiego fotonizowania, choć wraz z synem jesteśmy twórcami fotonizmu. Tak mocne i zbyt dowolne zmienianie retuszem wyjściowego zdjęcia zdaje się wkraczać do dziedziny zbyt oddalonej od fotografii czystej. Jednakże rozumne i powściągliwe sfotonizowanie zawsze podnosi walory obrazu i właśnie w gumie daje efekt nadzwyczajny.

Przystępujemy następnie do sporządzenia negatywu powiększonego. Rozporządzamy kamerą reprodukcyjną 40 × 50, którą zrobiliśmy ze sfotonizowanego obrazu, reprodukcję najczęściej trochę zmakroskopowaną na błonach reprodukcyjnych lub ostatecznie rentgenowskich. — Trzeba próbkami określić czas naświetlenia oraz wywołać ostrożnie, aby otrzymać żądanego rozmiaru negatyw, jasny w cieniach, a średnio kryty w światłach z możliwie wielką ilością szczegółów i przejść. Zobaczymy później, że im prawidłowszy jest negatyw powiększony, tym łatwiej nam będzie nim grać przy tworzeniu gumy.

Teraz dopiero widzimy, jak bardzo wiele pracy włożyć trzeba, aby otrzymać dobry negatyw. Jest to utrudnieniem postępowania. Fotografik Leikowy powie: po cóż takie kombinacje i tyle pracy, jeżeli można po wybraniu ładniejszych klatek pójść do ciemni i na Fokomacie zrobić cały szereg zupełnie dobrych fotogramów? Ale z drugiej strony gumista musi dobrze się namyślić, zanim wybierze zdjęcie nadające się do dalszej obróbki, zanim zdecyduje się na dany wycinek i z ostrożnością weźmie się do fotonizowania, aby podnieść walory swojego zdjęcia. Toteż gumista najczęściej nie posiada w swojej tece prac zrobionych na kolanie. Przyznaję, że bywają gumy lepsze i gorsze, więcej lub mniej udane, ale wszystkie będą posiadały nagromadzony potencjał pracy i wysiłku; i choć może nie będą się wszystkim podobały, każdy jednakże stanie przed nimi z szacunkiem jak przed czymś, co się otrzymało kosztem dużego wysiłku.

A przecież dotychczas mówiliśmy tylko o negatywie, a nic jeszcze o pracy otrzymania fotogramu gumowego, pracy więcej emocjonującej, niż przy jakiejkolwiek innej technice fotograficznej.

Guma — jakie to strasznie proste. Dobry trwały papier pokrywamy mieszaniną rozczynu gumy arabskiej, farby oraz dwuchromianu potasu i suszymy w ciemni. Następnie naświetlamy go pod negatywem w kopioramce w pełnym słońcu. Po naświetleniu części naświetlone obrazy będą zgarbowane i nie dadzą się wypłukać strumieniem wody, części zaś nienaświetlone spłyną, dając światła. — W ten sposób polewając sitkiem wodę ze zwykłego kranu wywołamy obraz pozytywny z negatywu.

Rzeczywiście, że wszystko to jest proste, a jednakże — zarazem bardzo trudne. — Bo jedna warstwa to za mało. Obraz taki nie będzie miał siły, za mało szczegółów. Dlatego po wypłukaniu i wysuszeniu musimy tę operację powtórzyć, i to nie raz, nie dwa razy, a czasami do 8—10 razy. Poza tym możemy używać farby rozmaitego koloru. — Stosunek do siebie ilości, gumy, farby i dwuchromianu daje najrozmaitsze rezultaty; sposoby wywoływania a właściwie wypłukiwania też dadzą inne wyniki. Dość powiedzieć, że rozmaitość postępowania jest tak bardzo bogata, że nie ma możności otrzymania z tego samego negatywu dwóch podobnych gum. Toteż najczęściej każdy gumista ma swój odrębny sposób postępowania, i to sprawia, że dzieła gumisty mają swoje odrębne piętno, swoją oryginalną indywidualność, jaką nazywamy fakturą, która dobremu krytykowi-fachowcowi pozwoli bez odczytywania podpisu określić, jaki fotografik dany obraz wykonał.

Krytyka — ta, która się zajmuje malarstwem i grafiką — potępia gumę tak samo jak i fotonizm. — Powiada ona, że to jest wkraczanie w malarstwo, naśladownictwo i temu podobne.

I rzeczywiście, guma mało przypomina to, co dotychczas nazywaliśmy fotografią. Dlatego jednak dobrze będzie, jeżeli uczciwie postaramy się zanalizować zagadnienie, które nazwiemy gumizmem.

Wielką przykrość sprawia mi zarzut, że przez snobizm staram się podszywać pod malarstwo, że obcymi fotografii efekcikami przysłaniam walory czysto fotograficzne i temu podobne... Kto zna mnie dobrze osobiście, ten — przypuszczam — tak nie pomyśli; ale z drugiej strony zarzuty, że to nie jest fotografia, już chociażby z wyglądu zewnętrznego gum mają poczęści prawdę.

Dlatego też, chcąc uczciwie podejść do sprawy, przypuszczam, że gumizm należałoby postawić i po za fotografią i po za plastyką malarską, jako coś zupełnie odrębnego. Jedynie tylko salony fotograficzne mogłyby dać tam miejsce dla gumizmu, jako dla odrębnej techniki, posługującej się jako punktem wyjściowym zdjęciem fotograficznym, oraz działaniem światła, którym gumista posługuje się jak malarz farbami.

W przyszłości postaram się opisać moją technikę gumową, która może zaciekawi więcej zaawansowanych fotografików, choć z naciskiem powtarzam, że dobrym gumistą będzie ten, który wynajdzie swoją własną fakturę czyli swój odrębny sposób postępowania, gdyż tylko to zrobi z niego indywidualnego gumistę. Istnieje książka „Moja technika gumowa" p. Mikolascha, znakomitego gumisty lwowskiego (już nie żyjącego). Zaznaczam że ja przy pracy postępuję zupełnie inaczej niż wskazuje ten autor, a jednakże obaj otrzymujemy obrazy dobre, choć zupełnie inaczej wyglądające.

FORTUNATA OBRĄPALSKA

Efekty surrealistyczne w fotografice

Pierwsze osiągnięcia fotograficzne w połowie 19-go wieku dały początek nowym możliwościom odtwarzania otaczającej nas natury.

Początkowo zasadniczą cechą była wierność, dokładność i szczegółowość fotogramu; lecz później, wzorując się na malarstwie, zaczęto wprowadzać do fotografii kanony kompozycji liniowej i światłocieniowej.

Wpływ nowych kierunków w malarstwie a z tym i nowych sposobów patrzenia spowodował, że twórcy młodocianej sztuki, ograniczeni możliwościami swego tworzywa i analityczną wiernością obiektywu, szukając nowych osiągnięć i możliwości indywidualnego wypowiadania się, stworzyli tak zwane techniki swobodne, polegające wyłącznie na interpretacji tonalnej pozytywu.

Poprzez gumy, oleje, bromoleje i przetłoki, poprzez syntetyzujące wtórniki, sposoby zmiękczania — osiągnięto efekty wrażeniowe, polegające na subtelnej grze czarno-białych plam.

Potem przyszedł impresyjny person i wreszcie ekspresyjna izohelia.

W tym czasie, kiedy fotograficy pracując nad nowymi pięknymi efektami artystycznymi usuwali bądź też przegrupowywali jedno i to samo biedne srebro, nawiasem mówiąc bardzo wdzięczne tworzywo, technika a w szczególności optyka osiągnęły wielkie możliwości.

Z nowymi możliwościami zaczęto poszukiwać nowego sposobu wypowiadania się. Jako przeciwieństwo ekspresjonizmu pojawiła się „nowa rzeczowość", polegająca na grze światłocienia i faktury przedmiotu fotografowanego w oderwaniu od treści i przeżyć samego autora. Nie cieszyła się jednak dłuższym powodzeniem. Minęła tak, jak minęły techniki swobodne, fotografika zaś powróciła do powtarzania w nieskończoność od dawna przyjętych tematów, wypowiadanych w finezyjnym bromie.

Gdy malarstwo odwraca się od malowania natury i dąży do sztuki fantastycznej i abstrakcyjnej, na tle wewnętrznych widzeń i wyobrażeń artysty, stwarzając prąd zwany surrealizmem, fotografik wydaje się skazany na pozostanie przy swoich tradycyjnych kopiach codzienności.

Zainteresowanie się Ministerstwa Kultury i Sztuki postępem w fotografice a wreszcie ogłoszenie konkursu na fotografię dokumentarną o walorach artystycznych z podkreśleniem konieczności szukania nowych kierunków i sposobów wypowiadania się artystycznego — skłoniło nas do zastanowienia się nad nowymi problemami w fotografice.

Podkreślenie tematowości, jako dominującej możliwości nowych osiągnięć, zwróciło moją uwagę w kierunku poszukiwania w zupełnie odmiennych środowiskach przejawów, nadających się do uchwycenia i utrwalenia obiektywem.

Przerobiłam szereg reakcji chemicznych i zjawisk fizycznych, szukając w nich efektów przez specjalne oświetlenie. Dopiero dyfuzja cieczy w odpowiednio dobranych warunkach stężeniowych i temperaturowych dała godne uwagi wyniki. Zjawiska, jakie dostrzegłam po pierwszej udanej próbie, od razu zadecydowały o charakterze moich późniejszych prac. Formy fantastyczne, tworzące się z pięknych harmonijnych smug przenikających się wzajemnie roztworów, przypominały abstrakcyjne wizje surrealistów.

Pomijając trudności techniczne, związane z doborem specjalnych przyrządów potrzebnych do uchwycenia zjawiska w stanie nie zniekształconym, samo obserwowanie a w szczególności możliwość panowania nad kształtowaniem się pięknych form — dało mi wielką satysfakcję.

Odmawiano mi niejednokrotnie czynnika twórczego, przypisując moim pracom cechy wyłącznie przypadkowe, uzyskane jedynie przy pomocy możliwości technicznych.

Chcąc odeprzeć ten zarzut, nic mi nie pozostaje, jak tylko poddać dyskusji zagadnienie — czy element przypadkowości może istnieć w fotografice jako takiej?

Aczkolwiek metoda stosowana przeze mnie daje szerokie możliwości kierowania zjawiskiem, to jednak ma to znaczenie jedynie pomocnicze i ułatwiające szybsze otrzymanie pożądanych rezultatów.

Rozwój techniki a z nim i możliwości odtwarzania wszelkich przejawów świata widzialnego nie dałyby możności wyodrębnienia fotografiki jako sztuki z obszernych ram fotografii, gdyby nie istniała w chwili eksponowania świadoma celowość fotografującego. O ile malarz w chwili tworzenia ma możność przekształcania rzeczywistości aż do granic fikcji, to nie możemy zapominać o tym, że fotografik jest zdany na łaskę stanu faktycznego i swoboda jego ogranicza się tylko do wyboru tych tematów, jakie odpowiadają jego osobowości i którym potrafi nadać swą odrębność graficzną, wynikającą z jego temperamentu.

Zastanawiając się nad samą istotą zjawisk, które dostarczają nam tak obszernego bogactwa tematów we wszystkich dziedzinach sztuki, nie widzę żadnej różnicy pomiędzy pięknie skomponowanym w naturze pejzażem, harmonią ciała ludzkiego, a ruchem dwóch wzajemnie przenikających się cieczy. Każdy pejzaż w naturze jest zespołem całego szeregu elementów przypadkowych, otrzymanie zaś z niego gotowego obrazu o walorach artystycznych jest uwarunkowane umiejętnym doborem odpowiednich i tylko niektórych składników, odpowiedniego punktu ujęcia oraz uchwycenia odpowiedniego momentu najbardziej korzystnego — zakładając ciągłą zmienność tematu.

Zjawiska uwzględniane w moich pracach również są zmienne — i to bardzo zmienne, — toteż wybór odpowiedniej fazy, w której zostaną utrwalone, eliminuje kwestię przypadkowości zdjęcia — nawet gdyby same zjawisko miało przebiegać przypadkowo. Chociaż i tutaj za pomocą odpowiednich zabiegów technicznych możemy wywierać na nie wpływ bardzo znaczny.

Nikt nie zarzuca, że zdjęcia z chmurami są przypadkowe, a jednak mimo to nie możemy stawiać zarzutu fotografikom, że nie umieją kierować chmurami na niebie. Ważne jest to, że są one prawidłowo skomponowane na zdjęciu, a decyduje o tym umiejętny wybór fazy z nieskończonej ilości stanów przypadkowych i chaotycznych.

Zdjęcia wykonane przeze mnie nie przedstawiają pewnych przypadkowych stanów, jak to miało miejsce w pracach dra Otto Croy'a, lecz zjawisko stało się podstawą i sposobem, za pomocą którego uzyskałam obrazy posiadające wyraźną treść, a nie tylko gmatwaninę, chociażby nawet piękną, czarno-białych plam.

Powracając do formy artystycznej, jaka przejawia się w moich dotychczasowych osiągnięciach (pracach nagrodzonych na konkursie), trudno mi coś samej o niej sądzić; jedno tylko mogę upewnić, że jest to nowa tematowość w technice bromowej, osiągnięta przez podpatrzenie zjawisk zachodzących w przyrodzie, a utrwalona obiektywem na emulsji srebrowej. Tematowość o walorach artystycznych — abstrakcyjnych.

Wierzę jednak, że droga, którą starałam się zainicjować, może poprowadzić do odkrycia i uchwycenia całego szeregu zjawisk, pozwalających tworzyć nowe piękno i rozszerzać możliwości fotografiki, jako sztuki zawsze żywotnej i postępowej.

* * *

Już po napisaniu powyżej umieszczonego artykułu zaistniał pewien fakt, który zmusza mnie dorzucić kilka słów wyjaśnienia.

Dnia 17 maja 1948 r. w „Kurierze Morskim" oraz „Głosie Pomorza", ukazały się dwa zupełnie identyczne artykuły pod tytułem „Kropla atramentu rozpływa się w wodzie", podpisane inicjałami W. W.

Anonimowy autor krytykuje decyzję Jury Ministerstwa Kultury i Sztuki i stara się dowieść identyczności moich prac z pracami Croy'a z roku 1936.

Nie moją sprawą jest bronić decyzji Ministerstwa; natomiast co do rzekomej identyczności, to sprawa nie przedstawia się tak logicznie i prosto, jak to anonimowy pan W. W. stara się przedstawić. To, że użyłam za podstawę — zjawiska, które służyło Croy'owi, nie może być dowodem, że nie poszłam dalej. Wychodząc z logiki pana W. W., żadne zdjęcie w ogóle nie mogłoby być dziełem sztuki, gdyż zawsze znajdziemy poprzedników, którzy wykonywali zdjęcia podobnych przedmiotów, lecz bez żadnych wyników artystycznych. Czyż dlatego, że ktoś kiedyś zarejestrował fotograficznie drzewo lub człowieka, to już nie może powstać pejzaż lub portret o cechach artystycznych? — I czy w ogóle ma to być dowodem, że i w pejzażu i w portrecie wykluczony jest wszelki postęp? — Mnie się zdaje, że nie.

Na zakończenie chcę wspomnieć, że tam, gdzie mowa o sztuce, obowiązuje pewien poziom w dyskusji. Oszukańcze, złośliwe zniekształcenie zdjęcia, wypaczające całkowicie jego sens w celu łatwiejszego uzasadnienia swoich twierdzeń oraz występowanie bez upoważnienia w imieniu fotografików całego okręgu, które spotkało się ze zdecydowanym oburzeniem i zaprzeczeniem Gdańskiego Towarzystwa Fotograficznego (na tym terenie ukazują się wyżej wspomniane gazety), które skupia fotografików prawdziwych a nie anonimowych — najlepiej świadczą o poziomie artykułu, jak i o jego autorze.

Wnioski, wyciągane ze sfałszowanych dowodów, zwykle nie są przekonywujące. Postęp cechują — prawda i odwaga!

DR TADEUSZ CYPRIAN, A. R. P. S.

Druga Ogólnopolska Wystawa Fotografiki w Poznaniu

Zorganizowanie już nie tylko międzynarodowej, ale krajowej wystawy fotografiki, stojącej na należytym poziomie — jest rzeczą niełatwą i wymagającą sporo samozaparcia się ze strony komitetu wystawowego, uzyskanie zaś dobrych obrazów jest rzeczą jeszcze trudniejszą w naszych powojennych warunkach, gdy niema ani ludzi, mogących poświęcić czas i środki materialne na fotografikę, ani sprzętu, ani nawet papieru do powiększeń w odpowiednim wyborze i jakości.

Jeżeli więc w tych warunkach Poznań potrafił zgromadzić 196 eksponatów, z których połowę można śmiało pokazać w każdej stolicy europejskiej, to należy stwierdzić z radością, że przezwyciężyliśmy okres powojennej martwoty w fotografice i jesteśmy znowu na normalnej drodze rozwoju.

Jako całość, wystawa robi doskonałe wrażenie. Standaryzowany format i kolor kartonów, montaż obrazów w ich wycięciach, co daje płaskie leżenie powiększeń i pozwala na oglądanie ich z pełną przyjemnością, doskonałe światło w sali wystawowej — oto czynniki, które nie zawsze towarzyszyły naszym imprezom przedwojennym.

System przyjmowania obrazów bez kartonów, zaopatrywanie ich we własne, jednolite podkłady — wymaga wiele pracy i kosztów ze strony organizatorów, ale daje bogate dywidendy w postaci wrażenia, jakie robi całość wystawy. Jeszcze jeden krok, a ujrzymy eksponaty pod szkłem, podobnie jak to się dzieje na wystawach w bogatym Londynie...

Drugą rzeczą, która uderza od razu, jest stosunkowo wysoka techniczna jakość bromów. Gdy oglądałem wystawę zeszłoroczną, na zapytanie o moje wrażenie odpowiedziałem, że o ile kompozycyjnie poziom wystawy jest dobry, o tyle technika bromowa tak bardzo pozostaje w tyle za przeciętnym poziomem Zachodu, że tylko małą część obrazów możnaby pokazać zagranicą bez obawy surowej oceny jakości bromu.

Tym razem jest bez porównania lepiej. Skąd ci wszyscy autorzy, mieszkający nieraz w małych prowincjonalnych miastach, wzięli papier do powiększeń, nie mam pojęcia; ale niemniej powiększenia te są w znakomitej większości dobre, a w bardzo wielu wypadkach bardzo piękne technicznie. Głęboka czerń, dobrze modulowane półtony i śnieżno białe światła są rzeczą powszechną na wystawie.

Trzecia rzecz — to umiejętność operowania światłem. Na ogół nasi fotograficy najbardziej grzeszą z reguły w tej dziedzinie. Wybrawszy piękny linearnie motyw, umieściwszy go doskonale w ramach formatu, skomponowawszy wzorowo plamy jasne i ciemne, oświetlają go szaro i płasko, pozbawiając najlepsze obrazy życia przez brak plastyki.

Otóż w Poznaniu z dużą przyjemnością mogłem stwierdzić, że w tej dziedzinie dużo się poprawiło. Zobaczyłem sporo obrazów, w których światło żyje i pulsuje, promienie jego dzielą motyw w głęb, podkreślają bryłę, jej miejsce w przestrzeni i jej znaczenie w kompozycji. Obrazy nie są suche i płaskie, lecz występują z ram, rysowane nie tylko konturem, ile kontrastem.

Dalsze spostrzeżenie, to radosny fakt ofenzywy, inwazji ludzi młodych, nowych, dotychczas nieznanych talentów, brak obrazów, które widziało się wielokrotnie na różnych wystawach i w różnych czasopismach.

Zespół nazwisk w katalogu obejmuje wystawców nowych obok starych nazwisk, do których zdążyliśmy się przyzwyczaić przez długie lata.

To jest fakt najbardziej radosny, bo trzeba sobie powiedzieć (mam do tego prawo, bo w polskiej fotografice i ja zaliczam się już do „starych"), że talent na ogół (oczywiście są wyjątki!) zwolna wysycha, w miarę jak słabną siły żywotne człowieka i choć nasz Bułhak potrafi i dziś spędzić dwie noce w pociągu, a cały dzień fotografować, nie mamy zbyt wielu ludzi o jemu równej żywotności. A zresztą przyszłość należy do młodych, a my budujemy od nowa...

Omawianie poszczególnych obrazów z wyliczeniem ich zalet i wad ma tylko wtedy sens, jeżeli recenzja poparta jest reprodukcjami, i to w dostatecznej ilości. Bez tego taki opis czytelnikowi nic nie mówi, to też ograniczę się do podkreślenia rzeczy najbardziej charakterystycznych, godząc się świadomie na wyrządzenie przykrości tym wszystkim, których nie jestem w stanie wymienić, choć obrazy ich na to zasługują. Nie sposób bowiem wymienić 73 autorów i 196 obrazów.

Tak więc plastyką i kompozycją uderzyły mnie obrazy: Edwarda Hartwiga (zwłaszcza „Maski" i „Cyganka"), doskonała „Praca" Stefana Kiełszni, Henryka Makarewicza „Przed bramą", Zygmunta Obrąpalskiego „Fragment parku", Jerzego Strumińskiego „Opuszczone gniazdo", Tadeusza Wańskiego „Refleksy zimowe" i „Przeprawa", Henryka Zawadzkiego „Rudera" (bodaj najplastyczniejszy brom na wystawie), Bolesławy Zdanowskiej „Spacer", Edmunda Zdanowskiego „Wizja starego miasta" i „Wizja nowego miasta" (wyjątkowo udana kompozycja „bliźniaczych" obrazów), Hanemana Eugeniusza „Powstaniec", oraz Stefana Wilgosa „Szambelanka".

Subtelnością bromu uderza Artura Brydackiego „Stara droga", Heleny Hartwig „Matczyny pocałunek" (doskonały high-Key), Obrąpalskiej Fortunaty „Perlamutto", Pę-

kosławskiego Zbigniewa „Szachownica" i „Góralskie osiedle" Romera.

Kompozycje Dederków, Mariana i Witolda, budzą we mnie szacunek, ale przemawiają bardziej do intelektu, niż wyobraźni — bardziej o nich myślę, niż je widzę („Lot na Sabat"), „Luciferus", „Narodziny pieszczoty".

Portret ministra Dybowskiego, pochodzący z ręki B. J. Dorysa, jest doskonały w ekspresji, a tylko wolałbym nieco mniej światła obok głowy modelu. Ale i tak jest to bodaj najlepszy portret na wystawie.

B. Gardulskiego „Zaułek w Trogir" jest płaski przy dobrej kompozycji i należy chyba do dawnej twórczości autora.

Jest sporo dobrych krajobrazów zimowych o pięknym śniegu (Burzyńskiego „Ślady po saniach", Jakimca „Mroźny poranek", Kaczanowskiego „Po zawiei", Kietlińskiej „Po śnieżnej zamieci", Leszczyńskiego „Zawieja śnieżna", Nagietowicza „Zimowy poranek" i kilka innych).

Prace Zbigniewa Dłubaka nie trafiły mi specjalnie do przekonania — tytuły wydają mi się pretensjonalne, a bromy suche; silną stroną tego rodzaju kompozycji à la Man Ray jest spotęgowana soczystość i plastyka bromu, której brak. Tam, gdzie „motywem" są śruby lub obrzynki metalowe, istotnym motywem musi być pełna, iskrząca się, żywa gra światła.

Kompozycja „Na drutach Buchenwaldu" Pękosławskiego zasługuje na wyróżnienie jako niesamowity w swym wyrażeniu „table top" sprawiający zupełnie naturalistyczne wrażenie.

Obrąpalskiej „Dyfuzja cieczy" jest ciekawym eksperymentem, usiłującym pokazać w fantazji artystycznej proces chemiczny czy fizyczny. Podobne rzeczy pokazywał swego czasu Otto Croy.

Piękne kompozycje Jana Bułhaka robione są na „wojennym" bromie, który nie pozwala na wydobycie pełni tonacji negatywu — najpiękniejszy jest „Wiatr od morza".

Jankowskiego Maksymiliana „Taniec lalek" jest piękną, spokojną kompozycją, pokazującą w „stateczny" sposób ruch.

Kosowicza „Trójka" jest doskonałym przykładem obrazu na okładkę do czasopisma ilustrowanego.

Fotografię teatralną reprezentuje Makśymowicz; najlepszą jest „Serenada"; „Książę Sau-Chong" nieco zbyt upozowany.

Mierzecka pokazuje gumy, bodaj już ostatnie niedobitki „dobrych dawnych czasów", gdy jeden obraz robiło się tydzień.

Myszkowskiego „Zagadka" i „Sen" są kompozycyjnie ciekawe — pierwszy obraz w kompozycji o ostrych kątach i prostych liniach, bardzo interesujący przy półakcie, drugi z nadmiarem „waty" dookoła.

W „klawiaturze" Piątka uderza doskonale zharmonizowanie obrazu z tytułem i pomysłowość w skomponowaniu obrazu.

Używanie zmiękczania rysunku dopiero w powiększeniu daje zalewanie świateł przez cienie, co widać w obrazie „Fragment z Kazimierza" Pietkowskiego.

Akty Schabenbeck-Mokrzyckiej są proste i czyste w linii; wyróżnia się zwłaszcza „Akt III".

Sempolińskiego „Życie" jest interesujące jako dobry przykład „table top"; przydałoby mu się tylko więcej plastyki.

„Wczasy" Szpaka robią miłe wrażenie świeżością i młodzieńczym ujęciem tematu.

Wydaje mi się, że mimo odżegnywania się od opisywania obrazów opisałem ich za dużo. Ale poniosła mnie przyjemność oglądania rzeczy pięknych i ciekawych. Wystawa pozostawia głębokie wrażenie swym wyrównanym poziomem i będzie bardzo kłopotliwym wydarzeniem dla organizatorów następnej, jeżeli zechcą mieć poziom jeszcze wyższy.

TADEUSZ LUBOSIEWICZ

II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki

Pisząc swoje wrażenia z I. Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki („Świat Fotografii" Nr 6. 1947 r.) wyraziłem nadzieję, że następna wystawa wykaże niewątpliwie nasz postęp w dziedzinie sztuki fotograficznej.

II Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, otwarta w Poznaniu równocześnie z Międzynarodowymi Targami Poznańskimi, nadzieję tę spełniła. Można rzec, że plan został wykonany w 100% i z pewnością będzie w przyszłości przekroczony.

Stwierdzić należy, że wystawa stała na bardzo wysokim poziomie artystycznym. Z kolei stawia to sprawozdawcę w trudnym położeniu, zwłaszcza jeżeli się nie jest specjalistą w dziedzinie sztuki, a ot zwykłym sobie amatorem, który żadnego jeszcze dzieła godnego wystawy nie popełnił. Zastrzegam się więc, że zdanie moje, na wskroś subiektywne, będzie zdaniem przeciętnego widza, któremu się coś „podoba" lub „nie podoba", ale nie jest to oparte na szczegółowej analizie: wrażenia emocjonalne przeciętnego oglądacza dzieł sztuki. Że fotografia jest sztuką, to już dzisiaj nie ulega wątpliwości, nawet w Polsce. Konserwatywnym zacofańcom dobrze byłoby polecić zapoznanie się z literaturą angielską (choćby w popularnych wydawnictwach „Pingwina") i przynajmniej z tytułami publikacji radzieckich, gdzie stale się pisze (a i czyta, bo u nich wydawnictwa idą w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy) o społecznym znaczeniu sztuki fotograficznej i filmowej, o roli sztuki fotograficznej w upowszechnianiu kultury, o fotografii jako sztuce dla mas itp.

Wystawa obecna góruje nad swoją zeszłoroczną poprzedniczką bogactwem tematów i artyzmem w ich ujmowaniu. Umiar organizatorów sprawił, że nie ma tu przewagi tematycznej jednych zjawisk życia nad innymi. Jest fotografia ojczysta z mistrzem Bułhakiem na czele, jest portret, jest akt, są góry i morze, i trochę symboliki („Życie" Sempolińskiego), są reprezentowane kierunki w plastyce (Dederko, p. F. Obrąpalska), jest wreszcie reprezentowana odbudowa i praca robotnika, rolnika i rybaka, jest gorący dech południa w egzotycznych obrazach Olejnika.

Nad wszystkimi pracami wytwornością górowały obrazy obojga Obrąpalskich. To jest właśnie pierwsze, najsilniejsze wrażenie widza, oglądającego ich obrazy: subtelność rysunku i wytworność. Pani Obrąpalska zebrała pokaźną ilość nagród: I nagrodę honorową za „Powoje", II nagrodę za „Perlamutto" i I nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki za cykl „Dyfuzja w cieczy", ale zarówno dwa pozostałe a nie nagrodzone bromy („Fragment katedry gnieźnieńskiej" i „Mglisty poranek") jak i trzy bromy p. Obrąpalskiego („Wejście do kościoła", „Wizja miasta" i „Fragment parku") predestynują tę sympatyczną parę do jeszcze jednej nagrody — nagrody za całokształt ich prac, za ich artyzm ujawniony we wszystkich obrazach, czy to będzie fantastyczny cykl „Dyfuzji w cieczy", czy wspaniały, szlachetny w linii i plamie świetlnej „Perlamutto" (cudne są perliste światełka na wodzie — ten obraz wyżej stawiam od „Powojów"), czy to „Mglisty poranek", czy wreszcie piękny naprawdę „Fragment parku".

Miasto znalazło swój wyraz w pracach szeregu autorów. Zdanowski dał nam w dwóch obrazach dwie wizje: starego i nowego miasta. Szarym, ciężkim murom dawnych miast przeciwstawia rozsłonecznione nowoczesne domy miast dzisiejszych. Artystycznie lepiej się

jednak wypowiedział w swoich pracach marynistycznych („Stary Bałtyk", „Na przyboju" i piękny „Krajobraz polarny"). Bezsprzecznie Zdanowskiemu należy się palma pierwszeństwa w dziedzinie fotografiki marynistycznej. Morze w jego obrazach żyje: jest piękne i groźne. Chłód i groza wieje z jego „Krajobrazu polarnego". Oryginalność jego obrazów polega na pozornym ujęciu w jednej szerokiej płaszczyźnie bez zwężeń perspektywicznych. Raziło to w jego „Słonecznej drodze" (I Wystawa Fotograficzna) — wyglądała ona jak pionowa migotliwa smuga; nie razi jednak w „Starym Bałtyku" ani w „Na przyboju" — przeciwnie potęguje wrażenie siły żywiołu, podkreśla bezkres żywej, wiecznie niespokojnej siły wodnej. Praca ludzi morza — rybaków znalazła swój pełen ekspresji wyraz w „Na przyboju".

Jeżeli mówimy o pracy, wysiłku człowieka, jako temacie fotograficznym — to jest on bogaciej reprezentowany na obecnej Wystawie, niż na poprzednich lokalnej i I Ogólnopolskiej. Stanowi on dział, w którym niemal wszyscy autorzy uczestniczą. To jeszcze jeden dowód, że fotografika polska stała się w dziedzinie sztuki wykładnikiem dążeń społecznych i zainteresowania mas potrafi skierować w odpowiednim kierunku. To zaś stanowi jedno z bardzo ważnych, bodaj najważniejszych zadań każdej sztuki. Cieszyć się należy, że wyleczyliśmy się już z ciężkiej choroby kultu cierpiętnictwa. Martyrologia narodowa reprezentowana jest na wystawie tylko przez dwa, świetne zresztą w kompozycji i technicznie obrazy: „Rozstrzeliwany" (fotonit-guma — Mariána i Witolda Dederków) i „Na drutach Buchenwaldu" (wtórnik-fotonit) Zbigniewa Pękosławskiego (III nagroda na konk. Min. Kultury i Sztuki). Świetny w swojej ekspresji jest brom p. J. Mierzeckiej „Ręka pracująca" (druga nagroda na konk. Min. Kultury i Sztuki), ręka — symbol mozołu, ręka zniszczona o sękatych, twardych palcach człowieka pracy. Praca w hucie znalazła swój wyraz w „Hutniku" p. Schabenbeck-Mokrzyckiej i w Hermanowicza „Wylewaniu urobku z łyżki". Dobry jest wtórnik Frąckiewicza „Z drzewem", choć mało uwidoczniony ciężar drzewnych kloców — których masa niknie przytłoczona, zmajoryzowana niejako cięższą masą ziemi na planie pierwszym. Wyżej bym stawiał doskonale kompozycyjnie ujęty brom prof. Poradowskiego „Zwózka jesienna", gdzie dobrze jest uwidoczniona praca rolnika w tej właśnie porze roku i doskonale oddany koloryt polskiej jesieni (nie tej efektownej, złotolistnej, lecz szarej, chmurnej jesieni w polu, tak trudnej do opracowania fotograficznego).

Bardzo dobrze uwidocznił wysiłek ludzki Kielsznia w swoim bromie „Praca". Robotnicy pchają pod górę ciężko naładowaną lorę. Kompozycyjnie dobre rozmieszczenie brył, a właściwie jednej bryły, gdyż lora i ludzie zespalają się w jedną zwartą całość, skupiając na sobie całą uwagę widza. „Tokarz" Kornickiego nie posiada już tych walorów — szczegóły maszyny odwracają uwagę od właściwego tematu — pracy tokarza. Prymityw mielenia zboża na żarnach dobrze ujął w swym obrazie „Przy żarnach" Dominik Piotrowski. Obraz zmiękczony z umiarem, doskonałe ustawienie brył i rozsłonecznienie całości — daje piękny efekt. Pracę „inicjatywy prywatnej" pokazał nam Piątek w swoim doskonałym, wyróżnionym zresztą bromie „Przekupka". Doskonały układ świateł, plastyka postaci i przedmiotów dają obraz miły dla oka i o wysokich wartościach artystycznych.

Kompozycyjnie ciekawy jest obraz Olejnika „Pod górę" — wąskim, fantastycznie połamanym zaułkiem ciągnie pod górę jednokonny naładowany wózek, woźnica kroczy obok. Zaułek jest ciasny i mroczny i oto w jego mrok, po ścianach domów ostrym, jaskrawo-białym klinem wbija się słońce — szczyt klina kończy się nieco dalej miejscem, gdzie się znajduje wóz. Taki układ kompozycyjny koncentruje uwagę w jednym punkcie, we właściwym punkcie obrazu. W ogóle cechę charakterystyczną tego autora stanowi mistrzowskie operowanie w bardzo kontrastowym oświetleniu. Żar po prostu bije z jego zdjęć. Światło jaskrawe, ostre — jest niejako folklorystycznym komentarzem jego prac. Bo i trudno w Gadamesie o lekką mgiełkę w biały dzień, a p. Olejnik upodobał sobie egzotykę krain arabskich i w odtworzenie ich kolorytu włożył jak widać całą swoją duszę i niepoślednie zdolności artystyczne.

O ile w poprzednich swoich refleksjach wystawowych nieco „krzywym okiem" patrzyłem na twórczość Myszkowskiego, o tyle teraz z prawdziwą satysfakcją zmieniam zdanie. Śmiałość kompozycji, operowanie bryłą, linią, światłem — stawiają go bardzo wysoko. Doskonałą jest jego „Skrzypaczka", oryginalne ujęcie „Zagadki" i naprawdę dobry pod każdym względem „Sen" — za który autor słusznie otrzymał nagrodę Min. Kult. i Sztuki.

Na uwagę zasługują wszystkie trzy akty p. Schabenbeck-Mokrzyckiej. Doskonale uwidoczniona karnacja, racjonalne rozwiązanie „problemu głowy" (za wyjątkiem aktu I), układ brył i cieniowanie stwarzają całość o wybitnych walorach artystycznych. Gdyby nie nieszczęsna, ucięta głowa w „akcie I" — wyżej bym go cenił od wyróżnionego „aktu II". Żałować należy, że nie umieszczono na wystawie wspomnianego w katalogu obrazu „L'intimite" mistrza Dederki. Nie wiem, czym się kierowali organizatorzy, zdejmując ten obraz z Wystawy. Babcie i ciocie i tak wyszły zgorszone. A młode i średnie pokolenia i tak więcej uwagi poświęcą walorom osobistym modelek, niż zagadnieniu „czystej sztuki".

W dziedzinie portretu wyróżnia się „Książątko" Mariana Dederki zaletami kompozycyjnymi, jak technicznymi (guma). Dobry, wyrazisty jest „Poleszuk" Jaroszewicza i „Arab" Cypriana. Ten dział wystawy nasuwałby może najwięcej uwag krytycznych. Poza wymienionymi trzema pozycjami — szablon. Jeszcze poza ten szablon wybiega dobra amatorska praca Bilińskiego „Starość" i „Studium portretowe" Czarneckiego — ale to jest wszystko...

Pejzaż i fotografia rodzajowa — to najobficiej obesłany dział Wystawy. Morze — woda — temat to dla wielu autorów. Okazuje się, że marynistów nie brak. I to dobrych marynistów. Wiatr od morza — to temat, który zaabsorbował mistrza Jana Bułhaka i Witolda Śliwińskiego. I przyznam się, że więcej mi przypadł do gustu w ujęciu tego tematu Śliwiński niż Bułhak. Nestor polskiej fotografiki świetny jest w swoich pejzażach lądowych, jak „Pejzaż mazowiecki", czy „Droga mazurska" („Pod Wałbrzychem" świetne w tematyce i kompozycji — niestety, niestarannie wykończone, zeszpecone zbyt widocznymi poprawkami retuszerskimi); w „Wietrze od morza" nie widać jednak siły, to nie Bałtyk — to morze martwe i martwe jest drzewo na pierwszym planie, nie robi ono wrażenia drzewa zgiętego wiatrem. Tę właśnie żywiołowość wiatru od morza uchwycił w swoim obrazie Śliwiński. Cyprian w swoich „Refleksach" pokazał fantastyczne bogactwo refleksów na wodzie.

Żałować należy, że nie było na Wystawie obrazów Staszewskiego, jednego z wybitnych naszych marynistów, choć trzy pozycje tego autora figurowały w katalogu.

Motyw zamieci, zadymki śnieżnej — dobrze ujęty w pracy inż. Strumińskiego „Zadymka". Dobrze rozłożone cienie, widmowa fantazja konturów krzewów — sprawiają bardzo plastyczne wrażenie groźnej zadymki górskiej. Nieco rozprasza uwagę ciemna plama z lewej strony obrazu, nie psuje jednak całości. Pełen melancholii jest nastrojowy złotobrom „Opuszczone gniazdo" — gdzie chmury są doskonałym tłem, akompaniamentem motywu głównego. Podziwiać należy cierpliwość autora w tak pracowitym fotomontażu. Jest to niewątpliwie najlepszy złotobrom ze wszystkich, jakie oglądaliśmy w czasie poprzednich wystaw.

Ulica miejska jest tematem obrazu inż. Stamma „Ranna praca". Dobrze umieszczony sztafaż (zamiataczka ulicy) ożywia obraz, oddający poza tym doskonale senność i świeżość budzącego się dnia. Mniej walorów posiada, aczkolwiek wyróżniona, praca tegoż autora „Po deszczu". Tu właśnie zupełny brak sztafażu sprawia wrażenie monotonii i pustki.

Patrzącemu na dobry pejzaż na Wystawie — nasuwa się porównanie z twórczością prof. Jana Bułhaka. Mistrz

i nestor polskiej fotografii ojczystej może się poszczycić swoimi uczniami. Nie twierdzę, że jest to naśladownictwo. Wcale nie. Każda z tych prac ma swoje piętno indywidualne, jest bez wątpienia oryginalna i gdyby ich autorom powiedzieć, że wzorują się na Bułhaku, prawdopodobnie zaoponowaliby żywo. Jednak wpływom wybitnych indywidualności ulega się nieraz podświadomie. Tak np. oglądając świetny brom Sempolińskiego „Przed Adamem", przypomina się bułhakowskie „Jezioro Dryświaty" — chmury, bogato uwarstwione o rozmaitości refleksów układem swoim upodobniają obydwa te obrazy z tym, że Sempoliński operuje jednym tylko motywem — chmurami, gdy w obrazie Bułhaka występują trzy elementy: woda, las i chmury — i żadnego sztafażu. Może się mylę, może jestem pod wpływem czarujących białoruskich krajobrazów Bułhaka i może podświadomie widzę refleksy tamtych stron, niemniej jednak porównania te nasuwają się intensywnie. Patrzącemu na doskonały kompozycyjnie „Oset" prof. Poradowskiego, czy „U podnóża Giewontu" Manduka, gdzie na pierwszym planie też występują osty — nasuwa się wspomnienie „Switu" Bułhaka: na pierwszym planie osty, operlone światłem wschodzącego słońca, i dalej za lekką mgiełką chata, której dalsze kontury już się lekko zacierają w porannej mgle i w słabych jeszcze blaskach wschodzącego słońca. Krzyż, jako motyw piewszoplanowy, krzyż stary, omszały, pochylony, przydrożny czy cmentarny — tak charakterystyczny dla krajobrazu białoruskiego, gdzie nieznane są kapliczki z przydrożnymi świątkami — ileż miejsca zajmuje on w twórczości Bułhaka! (Krzyż przydrożny w wielu odmianach, krzyże cmentarne jako temat sam w sobie, wileńska Góra Trzykrzyska, nowogródzka góra Mendoga, cerkiew w Wołodkowiczach itd. itd.). Nic tedy dziwnego, że patrząc na „Fragment z Kazimierza" Pietkowskiego — gdzie taki właśnie pochyły stary krzyż wali się na nas z pierwszego planu obrazu, przecinając skośnie płaszczyznę, przygniatając niejako wszystko, co się za nim znajduje, dając wrażenie nieważności dalszego planu — na taki widok snujemy refleksje o sugestywnym wpływie twórczości Bułhaka na młodszych jego kolegów-fotografików. Odczuwa się to w doborze motywów, w tematyce, w rozwiązaniach kompozycyjnych, w technice zdjęcia, w jego opracowaniu. Wpływ ten — nie przesądzam, czy w cytowanych przykładach istnieje on rzeczywiście, czy tylko w mojej wyobraźni, — o ile jednak jest, o tyle bezsprzecznie dodatnio kształtuje rozwój naszej fotografiki ojczystej.

Zupełnie samodzielnie natomiast kroczy Wański ze swoimi zmiękczanymi, jakby rozwianymi obrazami. Prace jego są tak charakterystyczne, mają taki wybitnie indywidualny charakter, że z daleka wśród setek zdjęć można rozpoznać dzieła Wańskiego. Koloryt zdjęć przeważnie lekko sepiowanych dodaje im szczególnego uroku. Taka jest jego „Przeprawa", taki — baśniowy „Zaczarowany zamek", odbiegają od tej zacnej maniery „Refleksy zimowe" — mocno zarysowane; natomiast „Przedwiośnie" zaliczyłbym do obrazów nieco słabszych (przesepiowany plan dalszy, stąd drzewa na dalekim horyzoncie za wyraziste, o nienaturalnej, nieuzasadnionej barwie.

Fotografia sceniczna miała na wystawie jednego, ale godnego reprezentanta. Maksymowicz wyspecjalizował się w tej dziedzinie sztuki fotograficznej i doszedł do perfekcji, wystrzegając się przy tym tak zgubnego w każdej sztuce rutyniarskiego zmanierowania. Niesłuszne jest twierdzenie, że dobre zdjęcie sceniczne — to przede wszystkim zasługa reżysera, dekoratora i charakteryzacji. Przedmioty czy sytuacje zupełnie na oko niemalownicze mogą stać się motywem artystycznych emocji, o ile zostaną podpatrzone i odmalowane czy sfotografowane przez artystę. I odwrotnie: najpiękniejsze widoki wzbudzają niesmak w ujęciu pacykarza. Prace Maksymowicza, czy to będzie fragment baletu Serenady Mozarta czy scena z „Krainy uśmiechu", czy „Pan inspektor przyszedł" — mają nie tylko pełen smak artystyczny, ale są opracowane ze znawstwem sceny, jej praw i zjawisk, oddają nie tylko walor samej sytuacji scenicznej, ale i walory artystyczne aktorów.

Na zakończenie jeszcze parę uwag o samej Wystawie. Możemy śmiało powiedzieć, że stała ona na poziomie europejskim. Trzy czwarte jej eksponatów ma pełne prawo figurować na każdej wystawie międzynarodowej i zajmować tam jedno z czołowych miejsc. W swoich refleksjach wystawowych mówiłem tylko o pracach i autorach moim zdaniem pierwszych wśród najlepszych. Na Wystawie bowiem nie było prac słabych i złych — tego szmelcu fotograficznego, którego tak trudno się ustrzec na wszelkich wystawach.

Miałbym pewne zastrzeżenia co do rozmieszczenia obrazów — nieco chaotycznego; stąd brak przejrzystości wywołujący szybko znużenie widza, zmuszający do stałego wertowania katalogu i utrudniający mu odnalezienie obrazu wybranego z katalogu. Prace większości autorów były porozrzucane, pomieszane z pracami innych autorów. Obrazy nie były rozmieszczone ani w kolejności katalogowej, ani według autorów, ani według tematów. Może najbardziej zwarcie umieszczono portret, ale już zdjęcia marynistyczne były rozrzucone po całej Wystawie, tak samo jak i zdjęcia na temat pracy, zdjęcia górskie itd. Następnie prace nagrodzone przez Min. Kultury i Sztuki umieszczono we wnęce o nieodpowiednim oświetleniu (stąd np. dobre prace Hartwiga straciły na tym, gdyż w ciemnym kącie trzeba je było oglądać z bliska; to samo dotyczy dobrej, aczkolwiek nie nagrodzonej pracy Brydackiego „Stara droga").

Te drobne usterki w niczym jednak nie obniżają wysokich walorów Wystawy, która napawa nas już nie otuchą, ale pewnością, że polska fotografika stanęła pewnie na mocnych podstawach i w trzy lata po wojnie, przy dużych jeszcze brakach surowcowych — na bardzo wysokim poziomie.

J. SUNDERLAND

Wystawa Jana Bułhaka

Bułhak należy do tych rzadkich artystów, którzy sobie wychowali publiczność. W ciągu czterdziestu kilku lat pokazywał jej swoje wizje aż stworzył swoistą aurę swojej twórczości. Zwłaszcza w pierwszych latach działalności artystycznej jak gdyby z głębi jaźni wydobywał zestawienia szarych tonów, rozwianych konturów, i utrwalał je za pośrednictwem rzeczywistości zewnętrznej.

Twórczość, uprawiana w ciągu wielu lat, musi przejść pewną ewolucję. Ta, którą ujawnia życie artystyczne Bułhaka, polega na dwóch nurtach zasadniczych. Jednym jest coraz większe zrozumienie roli światła, jako twórcy oblicza świata. Drugim — coraz większy szacunek dla rzeczywistości; między innymi dla wysiłku, jaki ludzkość włożyła w wielkie pomniki architektury. Jednakże rzeczywistość tę Bułhak zawsze umiał skąpać we własnym, indywidualnym, refleksyjnym przeżyciu. Pracując zawsze szczerze, z potrzeby wewnętrznej, służąc zawsze tym samym ideom, potrafił prowadzić wraz z sobą koło swoich odbiorców po krainach zdobyczy artystycznych, jakie kolejno odwiedzał. Zapewne dlatego między nim a tą publicznością, która się choć jako tako interesowała fotografią, nie ma i nie było tego rozdźwięku, jaki mniej więcej od połowy XIX wieku był przekleństwem większości polskich twórczych artystów — malarzy i rzeźbiarzy (por. np. St. Witkiewicza: „Sztuka i krytyka u nas", „A. Gierymski"). Śmiało można powiedzieć, że przeważający odłam tych Polaków pokolenia dorastającego między wojnami, dla których piękno nie było pustym słowem, a zapewne

też znaczna część pokolenia, dorastającego obecnie (młodzież ściśle wojenna miała inne kłopoty na głowie, nie piękno i sztukę), widzi świat przede wszystkim oczyma Bułhaka.

Druga wojna światowa zniszczyła prawie całkowicie dorobek artystyczny mistrza Jana. Spaliło się 10 czy 12 tysięcy negatywów i odpowiedni zbiór powiększeń. I oto Bułhak zaczyna pracować od początku. Po osiedleniu się w Warszawie zaczyna od tego, co go porusza doraźnie: tworzy cykl, poświęcony jej ruinom, niemal dymiącym jeszcze. Potem zaś rozpoczyna jakby odtwarzać z nowych motywów dawne wizje; i tak powstaje nowy cykl, poświęcony Ziemiom Odzyskanym, którego drobna cząstka (ze względu na brak miejsca) stanowiła wystawę w świetlicy Zaiksu. Cechuje ją ten sam, co ongiś, stosunek do przyrody wiejskiej, która jest dla artysty nie tyle tematem, co ściślejszą ojczyzną, rajem, należnym mu z mocy prawa boskiego. Dlatego to fotografie szerokich przestrzeni niezurbanizowanej przyrody najbardziej charakteryzują artystę i nadają wystawie swoistą atmosferę pogody, wytchnienia, zagłębienia się w rzeczy nieprzemijające. Nie ma u Bułhaka ani źdźbła efekciarstwa nawet wtedy, gdy właśnie chwyta na gorącym uczynku jakiś „efekt" szczególny, na przykład syntetyzujące poruszenie trzcin na wietrze (Żuławy pomorskie). Jest natomiast głębokie odczucie przyrody i współżycie z nią. I dlatego dzieło Bułhaka będzie żyć długo — dłużej od niejednej izohelii lub gumy, błyskotliwej lecz bez treści.

Wystawa Zbigniewa Dłubaka

Od Redakcji: Zamieszczamy cykl recenzji o wystawie Zbigniewa Dłubaka

J. SUNDERLAND

Co do jednego nie miałem wątpliwości od pierwszego spojrzenia na te fotografie: to jest artysta. Więcej! po paru chwilach pierwsze wrażenie okrzepło w formułę: to jest interesujący artysta... to jest indywidualność. Niektóre obrazy — to rękawica, rzucona temu wszystkiemu, co się wciela w pojęcia „publiczności" i „krytyki"... Inne, te mniej problematyczne, te pozornie „grzeczne", czyli układające się w ramki starych doznań, też zawierają napięcie jakiegoś wyzwania... Niewątpliwie rozmach jest pierwszą charakterystyką autora. Jednym rzutem oka, którego posłusznym narzędziem jest kamera, rozciąga niemal na całą długość przekątni obrazu pełne wyrazu brzozy („Otwieram okno"), ekspresyjną sosnę o załamanych konarach i gałęziach, zwisających jak zmartwiałe palce ręki o przetrąconym przegubie... („Nie osiągam pragnień"). Tak, jest tu rozmach twórczy, powstały z wrażliwości estetycznej na to, co w świecie widzialnym jest napięciem uczuciowym — ale rozmach porządkujący, koncentrujący nastrój, syntetyzujący.

Mimo to nie nazwałbym Z. Dłubaka fotografikiem. Och, jest nim niewątpliwie; ale w zastosowaniu do niego taka etykieta zacieśnia, więc fałszuje obraz człowieka. Zdaje się, że fotografika, to tylko etap w jego rozwoju. Wszystkie obrazy są zaopatrzone w długie nazwy, które w aforystycznej lub jakby-aforystycznej formie dążą do powiedzenia nieraz więcej, niż mówi sam obraz. Wydaje mi się, że autor jest z ducha literatem, dla którego słowo jest najmilszym tworzywem; obrazy plastyczne — czasem ilustracją nawet nie przedmiotową, lecz nastrojową, czasem zaś mniej lub więcej objaśniającym wykresem graficznym. Do pierwszej kategorii zaliczyłbym coś, co jest chyba topniejącą powłoką lodową nad strumieniem: „Poznałem cię w zeszłym roku" i „Drobne sprawy przechodzą niepostrzeżenie", oraz coś jakby widma pozorów mar — cieni niewyraźnych gałęzi („Pozostaję w cieniu — radość jest dalej"). Rolę drugiej kategorii spełniają różne kombinacje drucików, gwoździ i temu podobnych „petits riens" („Głębiej trudno przedrzeć się myślą", „Miasto pozostawia mnie w tyle" itd.).

Związek między tymi tytułami a tym, co przedstawia obraz, jest przeważnie jednak tak luźny, że aż... dowolny. Jeżeli nie tkwi w tym pewna żartobliwość młodzieńcza z domieszką mistyfikacji, to mamy do czynienia z kazaniem, wygłoszonym z wysokości swoistej wieży z kości słoniowej, z wypowiedzią o skojarzeniach myślowych tak indywidualnych, że pozbawioną wspólnego języka z odbiorcą. Dano nam dwa różne elementy dzieła — plastyczny i słowny; ale są one zbyt sobie dalekie, by konsument tej sztuki mógł dokonać pracy duchowej, do jakiej jest, jako taki, powołany: scałkowania ich w jednolite przeżycie artystyczno-odbiorcze.

JANINA MIERZECKA

Prace p. Dłubaka nie są rewelacją, jakby się mogły wydawać na pierwszy rzut oka. Kiedyś — lat temu dwadzieścia — przeszliśmy „nową rzeczowość" — i to lepiej technicznie opracowaną — dziś może to być „nowa rzeczowość" dla młodych, którzy jej nie przeżyli — dla nas jest już tylko „stara rzeczowość", płynąca z rozumu a nie z serca. A ponieważ wiemy, że tylko ta sztuka, która płynie z serca, z naszego odczucia, przeżywania, wzruszenia i wewnętrznej potrzeby — ma szanse trwałości i wartości artystycznej, można by się dosyć sceptycznie zapatryw- na te różne śrubki, spirale, nie ostre rentgenogramy czy inne drzewa lub kry, gdyby nie dwie prace — a zwłaszcza jedna „Nie osiągam pragnień", które świadczą o tym, że jak się autorowi tych prac znudzą śrubki czy inne żarówki — to i w przyrodzie znajdzie się jeszcze dosyć tematów do prawdziwego odczucia piękna!

Tytuły moim zdaniem zupełnie zbyteczne i nieodpowiednie — chyba, że autorowi chodziło o wzbudzenie pewnego niepokoju wśród laików i tych którzy uważają, że zawsze rozumieją wszystkie nowe prądy.

EUGENIUSZ SZMIDTGAL

14 fotogramów wystawionych przez Z. Dłubaka, stanowi zbiór bardzo niejednolity pod każdym względem. Obok tematów potraktowanych dość realistycznie spotykamy prace, których treści a nawet sensu w ogóle niesposób dociec. Obok prac skomponowanych wg oczywistego i przejrzystego ładu spotykamy prace o układzie zupełnie chaotycznym. W paru pracach aż się prosi o drobną tylko poprawkę, która by zharmonizowała kompozycję. Pozwala to przypuszczać, że treść i kompozycja fotogramów nie są istotnymi cechami twórczości autora, a dobrą kompozycję paru prac jest się skłonnym przypisać raczej przypadkowi. Autorowi brak swoistego skrystalizowanego stylu w pojęciu konstruktywnym — swoistych sposobów artystycznego wysławiania się, wspólnej idei przewodniej, która by poszczególne prace łączyła w jedną całość nićmi zbiegającymi się w duszy autora.

Cechą wspólną wszystkich prac jest zupełny indyferentyzm logiczny a ponadto zupełny brak związku między treścią i tytułem. Technika — na ogół poprawna.

Najjaśniejszym punktem wystawy jest niewątpliwie „Miasto....", miły dla oka zespół arabesek świetlnych wybiegających z jednego punktu, harmonijnie zrównoważony poprzeczną linią falistą. Fotogram w taki sposób zbudowany z elementów logicznych miałby pełne szanse powodzenia na każdej wystawie. Poza tym wyróżnić należy pracę „Przeciągam..." o dobrej kompozycji przekątno-trójkątnej z równoważącą plamą wtórną, oraz pozbawioną podpisu pierwszą pracę mieszczącą się przy prawych drzwiach na prawej ścianie — zręczne i harmonijnie równoważące się zestawienie dwu kierunków.

Prace „Drobne...", Pozostaje...", „Wspomnienia...", — to zupełna antyteza — chaotyczne skupienia plam bez ładu i treści. Reszta — na średnim poziomie.

Prawdopodobnie autor usiłuje transplantować na teren fotografiki pewien kierunek artystyczny, mający już prawo obywatelskie w innej dziedzinie sztuk plastycznych. Wydaje się wszelako, że zaszczepienie takiego zupełnie nowego kierunku na terenie naszej fotografiki, mającej skrystalizowane oblicze w zakresie stylu, wymagałoby przedstawienia prac o bardziej przekonywających walorach estetycznych.

LEONARD SEMPOLIŃSKI

Od Redakcji: Niżej zamieszczony artykuł wydrukowany został w tygodniku „Stolica" w niezbyt szczęśliwie dobranych wyjątkach, co zmieniło sens artykułu i Autorowi nieledwie przysporzyło kłopotu.

Czternaście prac Zbigniewa Dłubaka

Spotkałem wczoraj swojego starego przyjaciela, zamiłowanego fotografa-amatora, który interesuje się bardzo sprawami sztuki, lecz, niestety, będąc tzw. „normalnym człowiekiem", nie zawsze jest zorientowany w jej subtelnych przejawach.

Staś był wybitnie podniecony i po krótkim „co słychać?" przystąpił z właściwą sobie werwą do opowiedzenia swych wrażeń z wystawy fotograficznej Z. Dłubaka.

— Wyobraź sobie, iż od czasu pierwszej miłości nie przeżywałem tak wzniosłych chwil, na jakie dzisiaj byłem narażony, oglądając tę wystawę. Jest to coś naprawdę godnego widzenia. Nareszcie sztuka fotograficzna wyszła z „opłotków" bułhakowskich, „poranków" wańskich i tym podobnych staroświeckich tematów, będących wzorem dla większości naszych fotografików.

Naśladując nowoczesne malarstwo, p. Dłubak pokazał nam surrealizm w fotografii. Udowodnił, że i kamera fotograficzna potrafi wyczyniać rzeczy niesamowite. Udało mu się to znakomicie, gdyż nawet takiego ignoranta i ciężko myślącego człowieka jak ja — odmłodził (ku zadowoleniu małżonki) i ożywił. Nie wierzysz? Posłuchaj:

Będąc całkowicie znudzony obecną szarzyzną i monotonią życia, wybrałem się na wyżej wymienioną wystawę. Już przy pierwszych obrazach uczułem lekki zamęt w głowie. Jakieś poplątane historie: nici, druty, stare mięso czy coś podobnego, zaczęły przemawiać do mej uśpionej duszy. Stałem długo, nic nie rozumiejąc. Ze złością zaczynałem przyznawać słuszność moim przyjaciołom, którzy stanowczo utrzymują, że cierpię na zanik inteligencji. Niektórzy nawet, jak ci wiadomo, a zwłaszcza te „niektóre" bardziej złośliwie, twierdzą, że zawsze działam z dużym opóźnieniem...

Rzeczywiście, dopiero po chwili zauważyłem tytuły i od razu rozjaśniło mi się w głowie. Pod jednym obrazem był napis: „Poznałem cię w zeszłym roku", pod drugim zaś: „Drobne sprawy przechodzą niepostrzeżenie". Zawstydziłem się bardzo, że wcześniej nie przyszło mi to do głowy. Przy następnych obrazach już poszło łatwiej. Zmieniłem metodę oglądania — najpierw czytałem napisy, później zaś przenosiłem swój coraz bardziej błędny wzrok na obrazy. Np. napis głosi: „Pozostaję w cieniu, radość jest dalej" i widzę obraz przedstawiający bodajże skrzydło muchy w dużym powiększeniu. Czy to nie jasne?

Pod drugim podobnym obrazem, gdzie wyraźnie rozróżniłem niewyraźne powiększenie skrzydła drugiej muchy, tym razem prawdopodobnie samiczki, napis brzmiał: „Wspomnienia niepokoją". Bardzo współczułem biednej muszce...

Dalej sytuacja zaczęła być bardziej wymowna i zrozumiała. Obraz, przedstawiający piłkę tenisową czy też kulę bilardową, położoną na skręconym drucie, a zatytułowany „Przeciągasz się jak kot", zupełnie zrozumiałem. Ułatwiło mi to, umieszczenie przez Autora kawałka drutu skręconego w kształcie śpiącego węża lub też czegoś bardzo podobnego...

Albo: Pasek papieru skręcony w spiralę i położony na popielniczce, czy może wyrażać coś innego jak: „Myślę o nocnym życiu lamp"? A czyż tak wymowny obrazek, jak muszla i pokręcony sznurek, nie nasuwa poetycznego tytułu „Szum morza zastaje nas wszędzie"?

Po obejrzeniu jeszcze kilku obrazów pozwoliłem sobie na sprawdzenie mojej wrażliwości i okazało się, że nie jest tak źle. Widząc bransoletkę damską położoną na małży, od razu odgadłem, że to nic innego jak „Miasto pozostawia mnie w tyle". Nie sprawiło już dla mnie żadnej trudności określenie obrazu przedstawiającego jedną czcionkę gumową litery „R" i kilka wygiętych blaszek jako „Ostatnie grosze wydałem na papierosa".

Niestety, miałem także zawody. Obraz przedstawiający dziesięć wkrętek do drzewa (płaskie główki), wspomnianą wyżej kulę bilardową i kawałek pokręconego drutu — zupełnie mylnie nazwałem „Plan przekroczono w 150%" zamiast jak być powinno „Głębiej trudno przedrzeć się nawet myślą". Albo: 12 śrubek, pudełko po mydle do golenia, kula bilardowa (ciągle ta sama) na popielniczce, też już starej znajomej, określiłem bardzo prozaicznie „Produkcja wzrasta", a okazało się, że to jest właściwie „Ulice są dla ludzi, nie dla słońca".

Zdenerwowany chwilowym niepowodzeniem, uderzyłem kilka razy głową o ścianę, wzbudzając mimo woli czujność znudzonego woźnego, i już dalej odgadywałem bez trudu.

Szklany wazon, ustawiony na brzegu krzesełka posiadającego blacik w dziurki (pamiętasz takie blaciki?), oświetlony z boku i rzucający cień na ścianę, czyż nie pobudza fantazji na temat „Zapalają się neony"?

Kaszką z mleczkiem było dla mnie odgadnięcie dwóch obrazów przedstawiających sosny zdjęte „pod górę", z których jedna trochę nadłamana przedstawiała „Nie osiągam pragnień", druga zaś (ta cała) wyraża ideę „Otwieram okno". W tym miejscu nie chwalę się, gdyż uważam, że największy ignorant w sprawach sztuki musi to zrozumieć.

Wychodząc, bardzo podniecony, ujrzałem jeszcze jakiś portret. Mężczyzna o dzikim wzroku, rozczochranych włosach, ze znanym mi jakoś bliżej idiotycznym uśmiechem, szczerzył do mnie resztkę zębów. Ciarki mnie przeszły, gdy na dobitkę zauważyłem, że głowa się porusza.

Odskoczyłem przerażony, stwierdzając przy tym, że to tylko lustro...

Wróciłem do domu bardzo przejęty i lekko chwiejąc się na nogach. Nie powiem ci już, że miałem „przejście" z motorniczym, któremu podobno długo i zawile tłumaczyłem o konieczności odwrócenia się tyłem do kierunku jazdy i połykania kul bilardowych dla zabicia czasu.

Małżonka obejrzała mnie starannie i kazała mi chuchnąć. Ponieważ nic nie poczuła, gdyż jak wiesz doskonale, jestem abstynentem, bardzo przeraziła się moim stanem, rozkazując natychmiast się położyć.

W nocy sny miałem straszne. Śniło mi się, że wkręcam jakieś śrubki jakiemuś osobnikowi i usiłuję nawlec go na sznurek. Później ten osobnik zwinął się w spiralę i chciał koniecznie stłumić nocne życie lamp, pozostawiając miasto w tyle. Ponieważ w międzyczasie zapalały się neony a już głębiej trudno było sięgnąć nawet myślą, wydając ostatnie grosze na papierosa i nie osiągając pragnień, otworzył okno i przeciągnął się jak kot...

Podobno przez sen krzyczałem: Dajcie mi śrubki, a ja wam pokażę! Sznurka, muszlę i popielniczkę! Natychmiast! Nowa sztuka! Surrealizm!

Rano usiłowałem zawiązać syna na supełek, a żonie wyjąć jedno oko, które jest mi koniecznie potrzebne do obrazu pt. „Ha! Nareszcie!"

Ponieważ żona pobiegła do telefonu, tknięty złym przeczuciem — uciekłem z domu.

Widząc Stasia rzeczywiście bardzo podnieconego, zabrałem go do siebie a sam postanowiłem bliżej „rozpatrzeć sprawę" tj. odwiedzić wymienioną wystawę. Na pierwszy rzut oka zacząłem przyznawać Stasiowi słuszność, lecz po bliższym wniknięciu doszedłem do wniosku, że mamy do czynienia z ciekawym eksperymentem fotografiki. Autor jest bezprzecznie artystą. Prace opatrzył dającymi wiele do myślenia napisami, które są po prostu rewelacją w dotychczasowej fotografice. Jest to bardzo ciekawe powiązanie abstrakcji myślowej — z literacko-fotograficzną.

Tego jeszcze nie było. Nie wiadomo, czy Autor żartuje, czy mówi serio. W każdym razie prace p. Dłubaka są próbą ciekawego przemawiania do odbiorcy językiem fantazji i są bardziej zrozumiałe aniżeli podobne tematy, podane bez subtelnych i zarazem śmiałych komentarzy.

Napisy stanowią nieodłączną całość z obrazami i w tym właśnie jest cały ich urok. Krótko mówiąc, witamy z radością ciekawe próby podania tajemnych procesów duszy ludzkiej w tak oryginalnej postaci i... czekamy na więcej.

Jedna tylko mała uwaga: Wobec niedostatecznego przygotowania „normalnego człowieka" w zawiłych kierunkach nowoczesnej sztuki, czy pokaz publiczny ciekawych, lecz zarazem dość „ryzykownych" prób — nie mija się z zamierzonym przez Autora celem?

Czy, bez wątpienia ciekawe prace wystawione na pokaz publiczny, nie spotkają się z przyjęciem podobnym do przeżyć Stasia?

JAN SUNDERLAND

Głos przekory

Recz wiadoma: ile głów, tyle poglądów — zwłaszcza gdy w grę wchodzą poglądy artystyczne. W formie przykładu tej różnorodności pozwalam sobie przedstawić wrażenia, jakie wywarły na mnie reprodukcje niektórych obrazów, umieszczone w „Świecie Fotografii" nr 7, a omówione tamże już przez p. Zenona Maksymowicza. Podkreślam wyraźnie: są to wrażenia, nie polemika; analiza moich stanów subiektywnych, wywołanych przez te reprodukcje. Bo analiza formy jest zawsze w gruncie rzeczy analizą przeżyć.

„Fantazja wiosenna" „Szölösyego jest dla mnie niezrozumiała i trochę drażniąca — Co oznacza agresywny ruch parasolką? Czy piękne panie napotkały atakującego byka? Nie śmiałyby się tak wesoło. Może się bronią przed figlarnością psa, który dopiero co wyskoczył z wody? No to chciałbym go widzieć... Obecne pozostawienie ruchu trzech niewiast i jednej parasolki bez wytłumaczenia rzeczowego — to jakby urwanie anegdotki na zdaniu: „dalej nie pamiętam, ale to bardzo śmieszne". I dlaczego ta parasolka, na której się koncentrować musi uwaga patrzącego, jest tak bezlitośnie przepołowiona?

W „Krzyżu" Zabierowskiego górna prawie pozioma plama (deski?) i zwisająca z niej roślinność mocą swojej czerni, identycznej z tonem krzyża, zatrzymują krzyż w swojej płaszczyźnie, tj. na pierwszym planie; przez to nie dają mu się połączyć z wyrazistą płaszczyzną świateł i cieni w chmurach w głębi.

„Gdańsk" Bilińskiego. Tu moje odczucie różni się bardzo mało od odczucia szanownego krytyka „Świata Fotografii". Ale uwaga nasza kieruje się ku różnym czynnikom. Jego uderza plastyka, uzyskana przez podkreślenie walorów; widzi on też obraz malarsko. Mnie zaś — to, że skręcone żelastwo pod najjaśniejszą plamą powtarza rytm horyzontu; a połamane rury czy poręcze w tym samym miejscu podkreślają tegoż horyzontu kierunek ogólny; bardzo subtelne powiązanie, coś w rodzaju kontrapunktu muzycznego! Widzę obraz rysunkowo.

„Samotna" Rosnera. Jaka nudna!

„Sarkofag św. Stanisława" Chromińskiego, moim zdaniem, obejmuje za dużo. Już sam temat ma w sobie mało ładu; światło rozbija go jeszcze bardziej na szczególiki, za słabo związane ze sobą. Wpatrując się dłużej, doznaję wrażenia, że zdjęcie jest poruszone, aczkolwiek rozumiem, że tak nie jest. Wydaje mi się, że maximum efektu osiągnęłoby się, obcinając obraz z trzech stron, przy czym trudno by mi było dokonać wyboru między dwoma wariantami. W jednym pozostawiłbym tytułowy sarkofag i kolumny, przecięte snopem światła. Należałoby tedy odciąć kolumnę i świecznik na prawo; dół zaraz pod podstawą sarkofagu; lewy bok zaraz za drugą (lewą) jasną kolumną. W tak pozostawionym wycinku ponawałaby piękna równowaga trzech czynników formalnych: pionowego, wcielonego w jasne kolumny; poziomego, tj. sarkofagu; i skośnego, tj. promień. Nie gubiłby się sarkofag w gadatliwości krat i pazdurów na ławkach; zniknęłaby podstawa maszyny do szycia w lewym dolnym rogu.

Drugi wariant powstałby przez poszerzenie pierwszego tak, aby objąć po błyszczącym świeczniku na ciemnym tle obok boków, i zagarnąć odrobinę więcej dołu. Wtedy zagrają i nabiorą sensu kompozycyjnego (sensu psychologicznego, wrażeniowego, oczywiście!) trzy jasne pazdury, na które pada snop światła.

Wreszcie moja „terra antiqua". Doznanie odbiorcze autora musi się różnić od takiegoż doznania innych jednostek. Nie dlatego, żeby było bardziej subiektywne — subiektywne są one wszystkie — ale dlatego, że w grę wchodzą inne skojarzenia, bądź inna intensywność niektórych skojarzeń i reakcyj psychicznych — inna ich proporcja w całokształcie artystycznego przeżycia odbiorczego. W autorze mianowicie odzywają się, i to mocno, skojarzenia czysto indywidualne, jakie powstały po procesie twórczym lub jednocześnie z jego przeżywaniem, stosunkowo tłumiąc inne czynniki przeżycia odbiorczego, wynikające ze stosunku odbiorcy do zagadnień artystycznych w ogólności, oraz do szczególnych momentów, związanych z danym tworem (upodobania, doświadczenia, poglądy teoretyczne, itd., itd.). Z tego względu pogląd autora na własne dzieło jest raczej podświadomą spowiedzią z zamierzeń twórczych, niż analizą procesu istotnie odbiorczego.

Z tym zastrzeżeniem, wydaje mi się, że sensem architektury na wzgórzu w „Terra antiqua" jest trwanie, ciągłość życia, jedność życia świątyni z życiem drzew oliwnych; że pochyłość wzgórza ma charakter wznoszący się, optymistyczny, a kolumnada, umieszczona po jej prawej stronie, stanowi (w jej obecnym stanie, nie w przyszłym stanie upadku) akcent końcowy, konkludujący (por. mój artykuł o naturalnym kierunku ruchu na obrazie). Gdyby obraz odwrócić, moje wrażenie pokrywałoby się zapewne z tym, jakiego doznaje mój krytyk; bo architektura znalazłaby się na górnym początku pochyłości, która by ją prowadziła w dół, do upadku.

Pogląd p. Maksymowicza świadczy, że nie potrafiłem ziścić swego zamiaru artystycznego. Jeżeli mnie pamięć nie zawodzi, nastrój, jaki chciałem oddać, odpowiadał czterowierszowi Puszkina: „I pust u grobowowo wchoda mładaja budiet żizń igrat', i rawnodusznaja priroda krasoju wiecznoju sijat'" (I niech przy wejściu do grobowca igra młode życie, i obojętna przyroda błyszczy wiecznym pięknem).

O Echagüe

„Illustrated London News" z 13 i 20 września reprodukuje po trzy obrazy z dwóch wystaw: Królewskiego Towarzystwa Fotograficznego i Londyńskiego Salonu Fotograficznego, te drugie pod tytułem: „fotografie przypominające starych mistrzów". Rzecz jasna, że gdy się wybiera sześć zdjęć z siedmiuset kilkudziesięciu, nie będą to zdjęcia byle jakie. Nie podobna oprzeć się wzruszeniu, gdy się widzi dwa istotnie mistrzowskie dzieła Hiszpana D. Jose Ortiz Echagüe (czyt. Eczägue). „Procesja w Turegano" jest w stylu dawnych prac etnograficznych tego artysty, zebranych we wspaniałym albumie pt. jeśli się nie mylę, „Spanische Köpfe und Trachten" (Głowy i stroje hiszpańskie), wydanym przez Wasmutha. Przypomina nie tyle „starych", ile współczesnych swoich ziomków, malarzy Ign. Zuloagę i braci Zubiaurre. I jest w monochromie niemniej soczystą od ich barwnych, nieraz jaskrawych kompozycyj. „Zamek Penafiel" — to dramatyczna wizja surowej architektury w surowym pejzażu, przeobrażonym, uproszczonym do syntezy; wizja zamku-widma na skalnym urwisku pod niebem równie dramatycznym, równie widmowym. Tu przypominają się rysunki Wiktora Hugo, którego romantyzm nie mieścił się w ramach samej sztuki słowa — i niektóre rysunki Doré'go do „Don Kichota".

Jeśli pierwsze dzieło świadczy, że siła twórcza tego najbardziej indywidualnego i najbardziej narodowego z fotografików przedwojennych nie osłabła, to drugie porywa nowym dreszczem, ogłusza jak rwący potok. I to jest właśnie przyczyną owego wzruszenia: świadomość, że czołowy artysta naszej sztuki, nasz nieznajomy przyjaciel wciąż dąży poprzez lata, bynajmniej nie sprzyjające twórczości artystycznej, dąży drogą własną i nie ustaje w rozwoju. „Wciąż się zieleni drzewo życia".

Z dzieł w K. T. F. do miłej zadumy usposabia „Moy-Moy" (mała panienka) Briana Brake'a — studium młodziut-

kiej Chinki, z powagą piszącej chińskie hieroglify w otoczeniu chińskich akcesoriów. Rozwiązanie formalne i wyzyskanie egzotyki wielce interesujące i nadające się do dyskusji; wyraz psychologiczny mocny, skupiony.

Całą stronicę obok panny Moy-Moy i dwóch pięknie „wyważonych" pejzaży zajmuje sześć zdjęć, przedstawiających pogrążanie się kawałka cukru w filiżance herbaty i wyprysk... nie! „protuberancję" takowej (Czas naświetlania — 1/10.000 sekundy). Redakcja I. L. N. nazwała to przykładem „kamery surrealistycznej". Użycie tego przymiotnika zdradza dopatrywanie się w tych zdjęciach cech artyzmu. Niestety, nie jesteśmy w stanie ich dojrzeć. Obraz, stanowiący dzieło sztuki — to powierzchnia o formie zorganizowanej rytmicznie. Żadnego ładu rytmicznego nie widzimy; układ plam i linij jest zupełnie przypadkowy, chaotyczny.

J. Sunderland

JAN SUNDERLAND

Z dziedziny: „idle thoughts of an idle fellow"

Oglądałem z zajęciem rocznik fotograficzny czechosłowacki z r. 1946. Jakie miłe portrety! Jak pięknie zbudowane akty! Znać szkołę Drtikola w mocnym określeniu bryły światłocieniem. I to pole, znaczone kopkami zboża, widziane z samolotu... no, ta kompozycja ładna, ale zyskałaby na obcięciu z jednej... nie, z dwóch stron... tamta także... cóż do licha, tę trzeba by obciąć z wszystkich stron... e, one wszystkie wymagają obcięcia, skoncentrowania uwagi na temacie głównym, odrzucenia niezwiązanych z nim peryferyj... A ten? toć tu są co najmniej dwa tematy na jednym obrazie! wyciąć sam lewy dolny róg i tamten fragmencik w głębi, będą dwa dobre obrazy!

Zapalałem się coraz bardziej; coraz krytyczniejszym okiem widziałem te utwory, w których jednak nie brakło harmonii, gdzie arabeska była pięknie wyszukana, walory tonalne zrównoważone z dojrzałą godnością, dominanta plastyczna pokrywała się z ośrodkiem zainteresowania tematycznego... utwory tworzone niewątpliwie z umiłowaniem, z ciepłym liryzmem, bez wybuchów, bez nerwowości, ale pewnym siebie, głębokim, uśmiechniętym i trochę marzącym... tak, tylko to niepotrzebne przeładowanie, to nagromadzenie zbędnych momentów wtórnych...

Co za dziwna sprawa! Jak to może być, żeby oni wszyscy tak się nie orientowali w komponowaniu obrazu? I jakim cudem redakcja, znów zapewne kilku ludzi, nie wybrała rzeczy więcej zwartych, bardziej odpowiadających prawom estetyki?

I nagle — po kilku dniach — przejrzałem. Olśniło mnie: ach, ty prostaku! Nie zrozumiałeś, że stoisz przed czymś, co się śmieje z twoich (właśnie „twoich", osobistych i grupowych) praw estetyki? Jeśli wszyscy artyści czechosłowaccy popełniają (w twoich oczach) ten sam błąd, jeśli ciało zbiorowe, złożone z takichże fotografików, ten błąd toleruje lub nawet popiera, cóż to znaczy? Znaczy to, że mamy przed sobą nie błąd, nie niedokształcenie poczucia piękna, lecz odmienną estetykę: odczuwanie nieco inne, wzruszenie, rozwijające się nieco inaczej, wyodrębnianie myślowe i uczuciowe tematu z całego pola widzenia według innych podświadomych formuł niż nasze. Ujawnia się nam na drobnym odcinku rzecz wielka: odrębność narodowa.

To tylko nam się zdaje, że w tych obrazach brak skoncentrowania, że wtłoczono w nie za duży margines rzeczywistości naokoło tego, co się nam widzi istotnym tematem. Gdybyśmy sprowadzili elementy obrazu do właściwej proporcji i idealnych, w naszym mniemaniu, granic, oni by to uznali zapewne za absurdalne wyrywanie fragmentu życia z tego, co go otacza, z jego atmosfery i środowiska, za odbarwianie życia z jego ciągłości i pełni. W estetyce polskiej większą rolę odgrywa właśnie estetyka. W czechosłowackiej dominuje ŻYCIE.

* * *

W związku z powyższym nie od rzeczy będzie przytoczyć sąd niedawno zmarłego francuskiego historyka sztuki i estety, Henryka Focillon, głębokiego myśliciela, poważnego uczonego i przesubtelnego poety wrażeń artystycznych, o Matejce:

„Matejko jest... wspaniały, wzruszający, zaciekawiający (amusant) i, trzeba przyznać, trochę pusty."

„Trochę pusty"! Jaką pustkę upatruje wielki krytyk w Matejce? Oczywiście nie ma na myśli braku treści anegdotycznej ani materiału tematycznego: toć obrazy Matejki są zatłoczone do niemożliwości ludźmi, końmi, brokatami itd., itd.! Nie, francuskiego estetę, wychowanego na wiekach kultury artystycznej, kładącej największy nacisk na walory doskonałego rzemiosła oraz myśli porządkującej w sztuce, skrobie po nerwach pustka malarska: brak świadomego organizowania ładu z chaosu rzeczywistości, i niewyzyskanie tych wszystkich możliwości obróbki surowego materiału, jaki rzeczywistość wciska w oczy, jakie możliwości daje tłusta, podatna, posłuszna farba olejna. Krytyk nie znajduje w dziele ziszczenia swego najgłębszego postulatu artystycznego; stąd wrażenie pustki.

Otóż wydaje mi się, że bez względu na to, jaki jest stosunek polskiego widza do Matejki, „pustka" jest ostatnim słowem, jakie mu przyjdzie do głowy pod jego adresem. Witkiewicz, Czapski zarzucą mu konwencjonalność, manierę, chaotyczność, brak malarskości, ale u żadnego Polaka nie powstanie wrażenie pustki. Rochegrosse'owska teatralność nie jest u Matejki sztuczna i bez treści, lecz przeciwnie tak pełna napięcia uczuciowego, jak gdyby każdy uczestnik sceny celebrował daną chwilę z największą intensywnością. Sam temat porusza u polskiego odbiorcy struny psychiczne ważne, mocno drgające, i nawet gdy dany obraz Mistrza nie budzi w nim wzruszeń artystycznych, pewne współżycie emocjonalne z dziełem i jego twórcą istnieje. Jest przeżycie, więc nie ma pustki. U rasowego Francuza rzecz zamierzona jako dzieło sztuki, lecz jego zdaniem nie-artystyczna, budzi pewną repulsję (powiedzielibyśmy „odrazę", gdyby nie zbyt mocny ton emocjonalny, przywiązany do tego wyrazu), choćby wyrażała np. mocne uczucie patriotyczne, i choćby ten Francuz był patriotą. Estetyzm francuski jest bardziej samoistny — dekoracyjny i rzemieślniczo-temperamentowy; słabo się wiąże z treścią i jej nastrojem. Estetyzm polski (na ogół) jest bardziej zespolony z innymi dziedzinami przeżyć, aczkolwiek mniej jeszcze od tego estetyzmu, o jakim nam powiada fotografika czeskosłowacka. Odmiennie u różnych narodów ukształtowana wrażliwość artystyczna wywoła odmienne reakcje na rzeczywistość u artystów, odmienne reakcje na dzieła sztuki u widzów. Nie lekceważmy cudzej wizji. To, co uważamy za jej wady, może być tylko znamieniem odrębności narodowej. Starajmy się zrozumieć, na czym polega jej oryginalność i z jakimi cechami ludzkimi się wiąże. Starajmy się ją odczuć. A im więcej cudzych przeżyć odczuwać będziemy, tym bogatsze będzie nasze życie.

INŻ. KAZIMIERZ JARRA

Soft wtórny w technice negatywnej

I. Działanie softu.

Porównując olbrzymi postęp, jaki osiągnęła technika w budowie aparatów fotograficznych a zwłaszcza udoskonalenie optyki i związane z tym zdobycze fotografii naukowej i dokumentarnej, można by sądzić, że stan ten powinien w równym stopniu wpłynąć korzystnie także na rozwój fotografiki. Lekkie, precyzyjne aparaty, barwoczułość emulsji filmowych, perfekcja w nastawieniu ostro-

ści i ścisłe określenie trafnego czasu nawietlenia rozszerzyły zakres działania fotografii i ułatwiły życie amatorom, uprawiającym płochy flirt z fotografią. Przy pomocy takiego cuda nowoczesnej techniki można bez trudu sportretować Murzyna w ciemnym lesie, łącznie z wszystkimi brodawkami, można sfotografować muchę z anatomiczną dokładnością i powiększyć ją dwudziestokrotnie, a zwykłą stonogę przedstawić na podobieństwo przedpotopowego potwora.

Jednak przy całym podziwie, jaki żywimy dla tych niewątpliwych i pożytecznych zdobyczy technicznych, nie można zaprzeczyć, że przemysł fotograficzny w pogoni za rekordem technicznych ulepszeń przeoczył i zagubił po drodze jeden drobiazg. Nowoczesne cudo wykazuje zupełny brak talentu w odtworzeniu niepozornego nawet wycinka natury lub głowy ludzkiej w taki sposób, jak to widzą nasze oczy i odczuwa świadomość. Jeśli czynności tej towarzyszy w dodatku jaskrawe oświetlenie słoneczne, nieudolność urasta do rozmiarów małej katastrofy. Nieszczęsny amator zamiast obrazu „słońcem malowanego" otrzymuje jedynie żałosny szkielet nadobnej rzeczywistości i dopiero po zastosowaniu różnych sztuczek technicznych i magicznych chwytów uzyskuje fotografię, która przy bujnej wyobraźni daje niejakie złudzenie prawdziwego obrazu. Ten stan rzeczy, dość dziwaczny i niezgodny z przereklamowaną uniwersalnością naszych aparatów, zawdzięczać należy zastosowaniu w nich obiektywów o wysoko skorygowanej optyce, która w większości wypadków daje efekty zupełnie nieużyteczne dla wymogów fotografiki. W szczególności, jeśli chodzi o naturalne odtworzenie walorów światła, zwyczajne szkło od okularów czyni to w sposób nierównie więcej przekonywujący i najlepszy anastygmat wychodzi z takiego porównywania mocno skompromitowany. Fabryki aparatów, celują masową i kasowo korzystną produkcją, traktują artystyczne zapędy fotografii jako dziwaczną fanaberię i ulegając jej częściowo, wytwarzają nieliczne rodzaje specjalnych, miękkorysujących obiektywów, tzw. soft-focus, wprawdzie bardzo drogich, ale za to, w znaczeniu fotografiki, bynajmniej nie uniwersalnych. Istotnie, ze stanowiska skorygowanej optyki, obiektyw taki jest czymś podobnym do sfałszowanej monety i zasługuje raczej na kryminał niż na pochwałę. Wytworzyła się zatem paradoksalna sytuacja, że z biegiem lat i w miarę postępów techniki wzrastają trudności techniczne dla fotografików i wymagają coraz to wymyślniejszych sposobów ominięcia tych przeszkód.

Jest rzeczą znamienną, że aby uzyskać przy pomocy fotografii coś podobnego do obrazu, olbrzymia większość tych sposobów zmierza do celu przez technikę pozytywową, natomiast negatyw przedstawia rodzaj tabu, w którym bardzo łatwo coś zepsuć, ale niesposób naprawić tego, co zapaskudził nasz doskonały anastygmat. Główny winowajca tego stanu rzeczy, skorygowany optycznie obiektyw, odtwarza wszelkie przedmioty w rzeczowo realnej i beznamiętnej formie, reprodukując ich geometryczny kształt z matematyczną i niemal mikroskopową dokładnością, ale w sposób zupełnie odmienny od naszego wzroku. W przeciwieństwie do tego oko ludzkie, celowo gorzej skorygowane, widzi i spostrzega oprócz rzeczywistego kształtu przedmiotów także inne, pozorne zjawiska świetlne, zasugerowane nam przez anatomiczną budowę oka i fizjologiczne funkcje wzroku.

Pomijając inne, w tym wypadku nieistotne różnice, odmienność spostrzegania polega na trzech wadach optycznych, właściwych dla każdego zdrowego oka, które w nowoczesnych obiektywach są w znacznym stopniu zneutralizowane i w praktyce nie odgrywają roli. Nie znaczy to jednak, aby wady te usunięte w nich były całkowicie. Tak zwane uniwersalne anastygmaty, w szczególności niesymetrycznie budowane, wykazują maksimum sprawności przy nastawieniu na nieskończoność i odnośnie do niebieskiej strefy widma świetlnego. Fotografując jakiś przedmiot płaski, np. obraz w naturalnej wielkości, możemy stwierdzić praktycznie, że nasz obiektyw przy pełnym otworze reprodukuje obraz w rozmiarach nieproporcjonalnych do odległości i nieostro. Dopiero po zmniejszeniu przesłony dystyngowany anastygmat odzyskuje poprawne maniery, wykazując normalną ostrość konturów. Tę wątpliwą zaletę, przemilczaną dyskretnie w prospektach, próbowałem zużytkować w moich próbach wtórnego softu, jednak rezultaty nie były zachęcające. Nie wyklucza to jednak możliwości wykorzystania tej praktycznie drobnej wady w praktyce. Lecz wróćmy do omówienia trzech głównych grzechów naszego wzroku, z których nasz obiektyw jest optycznie oczyszczony.

Biały promień światła, przechodząc przez nierównoległe ściany soczewki (lub źrenicy), ulega podobnie jak w pryzmacie rozszczepieniu na pojedyncze barwy widma, odtwarzając zamiast jednego białego kilka kolorowych obrazów, z których fioletowy i niebieski położony jest najbliżej soczewki i tym samym jest mniejszy od położonych dalej obrazów żółtych i czerwonych. Błąd ten, zwany c h r o m a t y c z n y m, powoduje nieostrość konturów, jego strefa działania obejmuje całą powierzchnię soczewki, nie da się zatem usunąć przez zmniejszenie przesłony. W praktyce fotograficznej powoduje to kolizję, że oko ludzkie, spostrzegające najintensywniej żółte tony obrazu, do tych tonów dostosowuje nastawienie ostrości, klisza lub film odtwarza obraz najsilniej w niebieskiej strefie widma, zatem w innej płaszczyźnie niż nastawiony przez nas ostro obraz. Klisze lub filmy niebarwoczułe rejestrują obraz głównie w niebieskiej strefie widma i odtwarzają go w ostrzejszych konturach niż barwoczułe, które do tego obrazu dołączają jeszcze i dalsze obrazy, żółte i czerwone. Różnica obu stref wynosi 2% użytkowanej ogniskowej i przez skrócenie odległości soczewki od kliszy zostaje praktycznie wyrównana.

Każdy punkt soczewki odtwarza samodzielnie dla siebie geometryczne formy fotografowanego przedmiotu, przy czym w obiektywach skorygowanych obrazy te łączą się w jeden wspólny kształt, natomiast obiektywy, w których błąd s f e r y c z n y nie jest usunięty, reprodukują ten kształt w zbliżonych do siebie, ale nie pokrywających się ściśle konturach. Punkty, leżące w pobliżu osi optycznej obiektywu, uwydatniają błąd sferyczny w znikomym stopniu i w praktyce dają obraz o miękkich, lecz dostatecznie ostrych konturach. W miarę zwiększania przesłony wraz z wzrostem siły światła obiektywu wzrasta i działanie błędu sferycznego, tworzące oprócz ostrego obrazu szereg nieostrych obrazów. Ta wada powoduje, że każdy świetlny punkt obrazu reprodukowany jest przez centralną część obiektywu ostro, towarzyszące mu jednak obrazy, pochodzące z części obiektywu odległych od osi są nieostre i łącząc się z sobą, tworzą otokę świetlną (aureolę), otaczającą intensywne światła i promieniującą na sąsiadujące ciemne plamy obrazu. Efekt sferyczny daje się stosować tylko do pewnych granic. Przesadny stopień powoduje, że drobne światła przybierają formę gwiazd, większe plamy światła ulegają nieforemnym deformacjom. Dodać należy, że strefy działania błędu chromatycznego i sferycznego leżą w różnych i nie pokrywających się z sobą płaszczyznach. Każdy obiektyw posiada właściwą sobie strefę użytkowaną praktycznie, w której dzłataine obu błędów jest jako tako zharmonizowane. Płaszczyzna ta leży normalnie w pośrodku obu stref a przez zbliżenie jej w stronę jednego lub drugiego efektu możemy działanie obu błędów w pewnej mierze regulować. Znajdujące się w handlu obiektywy soft-focus obliczone są na znaczne ograniczenie błędu chromatycznego a mniejsze sferycznego, co sprawia, że manipulacja nimi jest łatwiejsza, jednak działanie, obliczone na określony efekt, nie pozwala na dowolne regulowanie softu w szerszych granicach. Zależnie od budowy obiektywu może, ale nie musi się zdarzać, że te same promienie światła, odtworzone przez różne części obiektywu, przecinają się w pewnych punktach i naświetlają silniej kliszę lub film a rozchodzą w innych, tym samym słabiej naświetlonych. Powoduje to wrażenie błyszczenia i migotliwości światła, znamienne dla obiektywów o silnym działaniu sferycznym (np. monokl). Przez zmniejszenie lub zwiększenie przesłony można regulować działanie błędu sferycznego w znacznych granicach i dostosować odpowiednio do charakteru

motywu i oświetlenia. Połączone działanie błędu chromatycznego i sferycznego nadaje obrazowi charakterystyczną miękkość konturów, zaokrąglając je pozornie najsilniej w jasnych plamach obrazu a słabiej w cieniach, co stanowi nader cenną zaletę, oddając z łatwością plastykę tonów i przesrzeni w stopniu nie osiągalnym w innych technikach fotograficznych. Emulsja bromosrebrna negatywu wykazuje relatywny, najwyższy możliwy stopień czerni w tych miejscach, które stosownie do intensywności światła otrzymały trafny stopień naświetlenia. Otoka świetlna, jako zjawisko pozorne, oddziaływa na kliszę w znacznie mniejszym stopniu, niż sama plama światła. Zbyt krótkie naświetlenie uwidoczni zatem tylko w nieznacznym albo nawet niewidocznym stopniu ten wtórny i mniej intensywny efekt światła. Zbyt długie naświetlenie może, na odwrót, spowodować w praktyce wyrównanie tych różnic, przez co otoka świetlna zrośnie się z właściwą plamą światła, powodując jej zniekształcenie. Oba momenty tj. zastosowanie odpowiedniej przesłony a w pewnych granicach także nastawienie ostrości i czas naświetlenia, dają możność silniejszego lub słabszego akcentowania świateł, co wpływa w znacznej mierze na efekt obrazu.

Zewnętrzna część każdego zdrowego oka ludzkiego otoczona jest cienką warstewką płynną, zmąconą mikroskopijnie drobnymi cząsteczkami stałymi, które powodują uginanie promieni światła zanim przenikną one do wewnętrznych organów wzroku. Przetłumaczony na język fotograficzny objaw ten oznacza, że oko nasze posiada stale rodzaj nasadki, zmiękczającej kontury obrazu. Gdy jednak błąd chromatyczny oka ludzkiego oznaczony jest, podobnie jak w praktyce fotograficznej, granicą 2% ogniskowej a błąd sferyczny wyraża się cyfrą 8% przy akomodacji oka na nieskończoność i średnicy źrenicy 4 mm (Helmholtz, Gullstrand) — stopień działania naszej nasadki zależny jest od ilości cząsteczek stałych, powodujących uginanie się światła, i jest indywidualnie różny. Wywołane tym pozorne, wtórne zjawiska świetlne mogą być zatem przez różnych osobników w nierównym stopniu i z nierówną siłą spostrzegane. Między innymi tłumaczy to interesujący fakt odmiennego spostrzegania i odtwarzania tego samego motywu przez różnych malarzy lub fotografików, oraz ich specjalne upodobania do wyrażania się przy pomocy raz wybranego rodzaju techniki. Oko ludzkie odczuwa najsilniej objaw uginania światła w miejscach, gdzie silne światła graniczą z ciemnymi plamami obrazu i promieniują poza ich kontury, tworząc otokę świetlną nieco odmienną od poprzedniej, i sugerują jasny, słoneczny nastrój obrazu. Przez pozorne poszerzenie świateł widzimy je w rozmiarach większych od rzeczywistych, knot palącej się lampy wydaje się nam grubszy, tarcza zachodzącego słońca nierównie większa, itp.

Suma działania tych trzech opisanych wyżej błędów zbliża nas do definicji „softu", mieszczącego pod tą ogólną nazwą liczne rodzaje zdjęć o znacznie między sobą różniącym się charakterze. Oznacza on ogólnikowo i nie dość precyzyjnie obrazy, w których wrażenie światła i słońca dominuje nad spostrzeganą dopiero później, właściwą treścią motywu. Sam motyw określony jest w złagodzonych lecz wyraźnych konturach, najwyższe światła otoczone są otoką, promieniującą na ciemne plamy obrazu, powodującą ich rozjaśnienie. Poza tym krańcowym rodzajem i w braku innego określenia podpadają pod tę kategorię i inne pośrednie formy o słabszym nasileniu softu. O różnicy decyduje odmienne przedstawienie w obrazie plam świetlnych jako efektu, działającego najsilniej na nasz wzrok i wyobraźnię.

Biały kamień na zakurzonej drodze, jasny kwiat w cieniu ogrodu — różnią się w naturze bardzo znacznie od młodej zieleni drzew, zalanej jaskrawym światłem słońca, lub od błyszczącego w słońcu śniegu. Na wyrażenie tych różnic, jakie w przyrodzie przykuwają wzrok i olśniewają różnorodnością wspaniałych tonów i barw, posiadamy w technice fotograficznej bardzo ubogą skalę tonów, której najwyższy szczebel stanowi nic nie mówiąca biel papieru. W przyrodzie, jeśli mowa o oświetleniu, możliwe i prawdopodobne jest bardzo wiele rzeczy i obraz, niekoniecznie zgodny z rzeczywistością, może wywołać w nas naturalne i zadowalające wrażenie. Liczne obrazy naszych i obcych mistrzów fotografiki, ich swobodne wyrażanie się stosownie do motywu i intencji autora, przy pomocy finezyjnie stosowanych różnorodnych technik są tego dostatecznym i wymownym dowodem. W nowoczesnych kierunkach fotografiki zaznacza się tendencja przedstawiania motywów w możliwie jasnych tonach, podobnie jak je widzimy w naturze. Zamiast fotograficznej czarnej magii ubiegłych lat powszechnym i głównym tematem staje się naturalne odtworzenie światła w obrazach, czemu jednak przeciwstawia się większość znanych technik fotograficznych i ich specyficzna skłonność do zbyt twardego oddawania tonów. W szczególności motywy, w których dominują silne efekty słoneczne z ich bogatymi odmianami w przyrodzie od jaskrawych refleksów słońca na wodzie lub zieleni drzew do zamglonych plam słońca o matowym blasku i różowych chmur zachodzącego słońca, wymagają zróżniczkowania wysokich świateł w obrazie, problemu nader trudnego do rozwiązania w praktyce. Zastosowanie softu ułatwia to zadanie przez możność stopniowego akcentowania świateł i daje efekt pozornego, ale zadowalającego oko rozszerzenia skali tonów w pożądanym kierunku, najjaśniejszych plam świetlnych motywu.

Techniczne wykonanie zadania związane jest nierozłącznie ze zmiękczeniem zbyt twardego w konturach i tonach, surowego obrazu fotograficznego już w trakcie zdjęcia, w formie negatywu lub później już w gotowym obrazie, w technice pozytywnej. Pierwszy sposób wydaje się pozornie prostszy i więcej celowy, nastręcza jednak znaczne trudności w praktyce. Uzyskanie odpowiedniego negatywu wymaga zmiany obiektywu, do czego powszechnie dziś używane aparaty filmowe (oprócz kilku nielicznych drogich typów) nie są dostosowane. Pomijając uciążliwość takiej manipulacji w terenie, zmiana jest przeważnie niewykonalna przy zdjęciach scen rodzajowych, pejzażów z żywym sztafażem itp., przy których krótkie sekundy decydują o powodzeniu zdjęcia. Stopień uczulenia naszego organu wzroku jest najwyższy w barwie żółtej i jej odcieniach, i w tych barwach odczuwamy najintensywniej nawet drobne różnice tonów i barw w przyrodzie oraz uboczne zjawiska świetlne, podczas gdy wrażliwość nasza na kolor niebieski jest nieproporcjonalnie słabsza. Niebieskie niebo, jako źródło światła, zawiera olbrzymie, astronomicznie wielkie ilości aktywnego światła, jednak znikomo drobna ilość tego światła, odbita w żółtych tonach (np. łan zboża), odczuwana jest przez wzrok w nierównie jaśniejszym stopniu. Przeciwnie, emulsja bromosrebrna, także i barwoczuła, uczulona przede wszystkim na kolor niebieski a znacznie mniej na żółty, rejestruje obie barwy odwrotnie do naszej wrażliwości. Obiektyw soft-focus wyzyskuje tę kolizję i w złośliwej, optyczno-chemicznej spółce z filmem lokuje najintensywniej wtórne zjawiska świetlne w miejscach najmniej dla nas pożądanych, w plamach światła o niebieskim tonie, gdy oko nasze w tej zimnej barwie tych zjawisk nie spostrzega. W praktyce softu objawia się to przez dziwaczne dla oka i sprzeczne z fizjologią widzenia deformacje ciemnych konturów drzew na tle nieba i zniweczenie subtelnego rysunku chmur. Zdjęcia pejzażowe stają się przez to ryzykowne, a stosowanie żółtych filtrów, jakkolwiek polecane, komplikuje sprawę wtórnych zjawisk świetlnych, w szczególności związanych z błędem chromatycznym. Są i inne dokuczliwe trudności, znane z praktyki amatorom softu. Rezultat zdjęć softem zależny jest od wielu okoliczności, w sumie trudnych do precyzyjnego opanowania. Nie tylko — od rodzaju motywu, ale i od rodzaju światła, od wielkości i kształtu użytej przesłony, emulsji i kliszy lub filmu i odpowiedniego do motywu nastawienia ostrości obrazu. Ścisłe określenie trafnego czasu naświetlenia, ważne w tym wypadku, osądzić można tylko z praktyki, gdyż światłomierze nie uwzględniają ubocznych zjawisk świetlnych, których naturalne oddanie decyduje w tym wypadku o zaletach obrazu. Pozornie niewinny i zdawałoby się martwy obiektyw, obarczony w dodatku brzydką chorobą sferyczno-chromatyczną, ożywia się w zetknięciu ze świa-

tłem i reaguje złośliwie, jeśli się zaniedba uwzględnienia jego licznych kaprysów.

Soft jest terenem niepewnym i zawodnym, zarówno od teoretycznej, jak i praktycznej strony zagadnienia. Teoretyczne, w dzisiejszym stanie optyki łatwe obliczenia, trafne dla pewnych, określonych warunków, chybiają w praktycznym zetknięciu się z różnorodnymi okolicznościami przy zdjęciu. W praktyce poza nielicznymi, ogólnikowymi wskazówkami nie istnieją żadne zbawienne recepty, tak obfite w innych działach fotografiki, i nawet wytrawni praktycy softu przyznają otwarcie, że konkretny rezultat silnie softowanego zdjęcia jest trudny do przewidzenia i zależny raczej od szczęśliwego zbiegu okoliczności. Precyzja w wykonaniu, łatwa do osiągnięcia obiektywem skorygowanym, staje się trudnym problemem technicznym w praktycznym stosowaniu silnego softu, w trakcie zdjęcia.

To samo, jakkolwiek w mniejszym stopniu, odnosi się do zdjęć przy pomocy różnych namiastek, w formie nasadek zmiękczających wykonanych z gazy, muślinu, preparowanych szkieł itp. Nasadki, których działanie polega głównie na uginaniu promieni świetlnych, imitują niedostatecznie efekty błędu sferycznego i wypełniają gorzej swe zadanie, dając zadowalające rezultaty tylko przy zachowaniu warunków, do jakich są dostosowane, i w granicach ściśle określonych. Korzystny wyjątek w tym względzie stanowi popularne u nas Duto (wyrabiane obecnie także w Polsce), które przy racjonalnym użyciu daje oryginalne i silne efekty świetlne. Trudności te wnoszą moment niepewności do zdjęć, których przeważnie nie można powtórzyć, i powodują, że nieliczni u nas wyznawcy softu ograniczają temat zdjęć do portretów, martwej natury etc., w innych zaś zdjęciach opracowują konieczne zmiany w technice pozytywowej.

Opisana niżej technika wtórnego softu rozszerza możliwości stosowania softu do wszystkich rodzajów zdjęć i uzyskanie zadowalających obrazów z negatywów cennych pod względem treści, lecz z przyczyn technicznych dotąd nie wyzyskanych i nieużytecznych. Przez możność dowolnego stopniowania softu w dowolnych plamach światła daje się bez trudu zastosować również do zdjęć pejzażowych, przy czym niebo przedstawione jest zgodnie z naszym sposobem widzenia. Odrębne sposoby techniczne i warunki odmienne niż przy zdjęciu — pozwalają na dowolne zaakcentowanie ważnych części obrazu i przytłumienie drugorzędnych, często wadliwych elementów, jak tło, horyzont etc. Przez rozdział tonów i dowolne akcentowanie świateł i cieni gradacja może być zmieniona dowolnie i stosownie do intencji. Metoda stwarza znaczne możliwości pod względem różnego interpretowania tego samego obrazu w dowolnych granicach, co upodobnia ją do technik swobodnych z tą korzyścią, że potrzebne zmiany utrwala się w negatywie, z którego później przez zwykłe powiększenie bromowe można uzyskać dowolną ilość takich samych lub podobnych obrazów.

II. Soft wtórny.

Powszechnie jest znany sposób powiększania przy pomocy obiektywów miękkorysujących a jeszcze więcej i szerzej stosowany — przy pomocy nasadek zmiękczających. Zasadniczy efekt tego sposobu działa w kierunku odwrotnym niż przy zdjęciu i zamiast od świateł w kierunku cieni promieniowanie odbywa się tu od jasnych plam negatywu, tj. od cieni w kierunku ciemnych plam, w tym wypadku świateł. Taki efekt, stosowany w małym stopniu, przyczynia się do złagodzenia konturów a towarzyszące temu nieznaczne zaciemnienie obrazu nie razi jeszcze oka. Przy zastosowaniu obiektywu o silnym działaniu softu lub nasadki o gęstej siatce występuje większe zmiękczenie konturów, równocześnie światła zacieniają się szarym woalem, obraz szarzeje i traci plastykę. W pewnych nielicznych wypadkach, obliczonych raczej na oryginalny niż na naturalny efekt, dodaje to obrazowi swoisty rodzaj karawaniarskiego wdzięku, jednak w zastosowaniu do zdjęć słonecznych, szarzenie świateł wywołuje odwrotny skutek i makabryczne, raczej nocne wrażenie.

Aby odwrócić to działanie, należałoby zamiast negatywu użyć do zmiękczenia diapozytywu, w którym podobnie jak w naturze światła są jasne, cienie zaś ciemne a otrzymany w ten sposób negatyw logicznie wnosząc powinien sprawiać wrażenie podobne jak przy zdjęciu softem. W praktyce rozumowanie to zawodzi, rezultaty są ujemne i nie wykazują nawet w przybliżeniu zalet prawdziwego softu. Przy średnim nasileniu softu otrzymuje się negatyw o zmiękczonych konturach, jednak przez nieproporcjonalne rozjaśnienie cieni obraz nabiera słodkawego, nieznośnego dla oka charakteru, a otoka świetlna nie występuje. Przy silnym sofcie również brak otoki, natomiast silniejsze zmiękczenie konturów okupuje się stratą szczegółów i zmianą gradacji, które czynią negatyw zupełnie nieużytecznym.

Ten nielogiczny stan rzeczy komentowany był w fachowej prasie w nielicznych i wstydliwych wzmiankach dość mętnie, że obiektyw soft-focus inaczej działa w oświetleniu słonecznym i przy zdjęciach w przyrodzie, tj. przy znacznym zmniejszeniu przedmiotu zdjęcia, a inaczej w powiększalniku, gdzie odległości i proporcje zdjęcia są zupełnie odmienne, ponadto rodzaj światła w powiększalniku, bardzo różniący się od słonecznego, ma mieć decydujący wpływ na takie przedsięwzięcie, skazane z góry na niepowodzenie. Amatorzy i fotograficy mają dostatecznie dosyć kłopotów z wypróbowanymi już sposobami, przyjęli więc na dobrą wiarę te wywody. Sprawa została przesądzona a cały proceder odsądzony od czci i wiary i zarzucony. Przy bliższym rozpatrzeniu tłumaczenie wykazuje luki, rozumowanie przeczy znanym zasadom optyki a pod względem stosowania sztucznego światła, używanego pospolicie w powiększalniku, nie ma wpływu decydującego, oraz że działanie softu pozostaje niezmienione bez względu na odległość fotografowanego przedmiotu a nawet w tej proporcji staje się dla oka wyraźniejsze.

Jakikolwiek kontrastowy diapozytyw o dostatecznie wielkich i przeźroczystych światłach, prześwietlony zwykłą żarówką i obserwowany na ekranie powiększalnika lub jeszcze lepiej na matówce aparatu statywowego, wykazuje przy użyciu obiektywu soft-focus typowy obraz softu. Skracając i przedłużając wyciąg miecha, spostrzegamy na przemian typowe zmiany sferyczne i chromatyczne. Otoka świetlna o niebieskawym tonie i ostrych konturach, charakterystyczna dla działania sferycznego, niknie w miarę zmniejszania przesłony a później narasta tęczowymi barwami jako efekt błędu chromatycznego, kontury obrazu stają się coraz więcej rozwiane, obraz po zmniejszeniu przesłony nie zyskuje na ostrości konturów. Ta prosta próba oraz fakt, że widzi się bardzo dużo pięknych i efektownych zdjęć softem w sztucznym oświetleniu, podaje w wątpliwość i inne argumenty przeciw zbyt pochopnie zarzuconej metodzie wtórnego softu. Pominąwszy inne zarzuty, które nie wytrzymały prób praktycznych, wspomnę o jedynej i istotnej przeszkodzie w stosowaniu tej metody, jaką jest sprawa kontrastów między światłami i cieniami w przyrodzie i w powiększalniku. W oświetleniu słonecznym mamy do czynienia z cyfrowo olbrzymią różnicą tonów, gdzie światła są często kilka tysięcy razy intensywniejsze od cieni. W technice fotograficznej przez odpowiednie wywołanie zmniejszamy te kontrasty z łatwością do proporcji 1:200 a przez wywołanie wyrównawcze jeszcze znacznie niżej. Osiągamy w ten sposób możliwość powiększenia na papierze bromowym, gdzie skala ta uboższe do rozmiarów, nie przekraczających stosunku 1:30. Stworzenie warunków świetlnych, odpowiadających naturalnemu stanowi rzeczy w przyrodzie, jest w powiększalniku oczywiście niemożliwe. Jest to jednak i niepotrzebne, jeśli zważymy, że tylko część tych olbrzymich kontrastów zostaje zużyta do uzyskania praktycznie dostatecznych wyników na negatywie. Mimo zwiększonego w tym stanie rzeczy prawdopodobieństwa osiągnięcia korzystnego wyniku, uzyskanie zadowalającego negatywu okazuje się niemożliwe z powodu specyficznych właściwości softu. Odtworzenie wtórnych zjawisk światła, łatwo osiągalne w naturalnych okolicznościach zdjęcia, napotyka w powiększalniku w odmiennych warunkach oświetlenia i znacznego

zmniejszenia kontrastów o tyle na trudności, że wymaga stosowania silniejszego softu i dłuższego naświetlania. Pociąga to za sobą zwiększenie ujemnego w tym wypadku niweczenia i tak już zbyt słabych kontrastów i szczegółów obrazu. Stosując diapozytyw mocno kontrastowy i silnie kryty w cieniach, otrzymujemy korzystniejsze wyniki, jednak konieczność zachowania harmonii między światłami i cieniami nie pozwala na dłuższe naświetlenie, otoka świetlna występuje w tych warunkach w znikomym stopniu i rezultat jest połowiczny. Dla osiągnięcia pełnowartościowych wyników należałoby zatem wyodrębnić w diapozytywie światła i stosować do nich silny soft, natomiast cienie i półtony traktować osobno, stosując tylko taką dawkę tego narkotyku, jaką mogą strawić bez szkody dla zachowania naturalnych kontrastów. Praktycznie można to osiągnąć łatwo przez rozdzielenie tonów, sposób znany pod nazwą metody Persona, zmodyfikowany odpowiednio do celu. Opierając się na tym sposobie, opisuję poniżej metody techniczne, które w praktyce dały korzystne i zadowalające wyniki wtórnego softu.

Pierwsza faza postępowania polega na sporządzeniu przy pomocy negatywu oryginalnego dwóch odrębnych diapozytywów, z których pierwszy zawiera zróżniczkowane światła, pomijając wierne oddanie cieni, drugi uwydatnia szczegółowo cienie obrazu z pominięciem wiernego oddania świateł w obrazie. W drugiej fazie postępowania poddajemy diapozytyw światłowy działaniu silnego softu w powiększalniku, otrzymując w ten sposób negatyw o zmienionych softem światłach; cienie nie są w tym negatywie reprezentowane, nie zawierają żadnych szczegółów, odnośne zaś miejsca pozostają puste i przeźroczyste. Tak uzyskanego negatywu używamy jako rodzaju maski, przy sporządzaniu negatywu drugiego, stworzonego przez diapozytyw cieniowy. Uzyskany tym sposobem negatyw cieniowy przy zastosowaniu tym razem słabszego już softu harmonijnie dostosowanego do charakteru zdjęcia, posiada zmiękczone dowolnie kontury cieni, natomiast odwrotnie jak przy pierwszym negatywie miejsca świateł, zamaskowane negatywem światłowym, pozostają puste. Podczas gdy w metodzie Persona światła i półtony reprezentowane są w diapozytywach i negatywach podwójnie, osiągamy przez tę modyfikację taki skutek, że rozdzielenie tonów w naszych negatywach jest ściśle i krańcowo rozgraniczone. Okoliczność ta pozwala na złączenie obu negatywów w jedną całość. Oba negatywy, sklejone razem paskami gumowanego papieru, dają w rezultacie zmodyfikowany działaniem softu negatyw, z którego w drodze zwykłego powiększenia bromowego uzyskać możemy dowolną ilość obrazów.

Zaczynając od pierwszej czynności rozdzielenia tonów z negatywu oryginalnego, zbytecznym staje się nadmienić, że efekt softu należy stosować tylko do tych zdjęć, które w naturze wykazują znamienne cechy słonecznego oświetlenia, charakterystyczne przez uboczne zjawiska świetlne. Zdjęcia takie, wykonane normalnym obiektywem, dają negatywy o silnych kontrastach i często z tego powodu nie nadają się do powiększeń. Każdy z nas ma na sumieniu pewną ilość takich negatywów, zażywających niezasłużonego odpoczynku w lamusie fotograficznym, w których wartościowy motyw marynuje się w pudełku od klisz i z powodu przesadnych kontrastów nie da się praktycznie zużytkować. Negatywy słoneczne, silnie kontrastowe, ułatwiają zadanie rozdzielania tonów i pozwalają na modyfikacje obrazu w szerokich granicach. Światła takiego negatywu są bardzo mocno pokryte a przy nieostrożnym wywołaniu negatywu subtelne tony wysokich świateł zatracają się w gęstym pokryciu strątu srebrowego. Dostatecznie długie naświetlenie negatywu światłowego wydobywa na jaw te szczegóły, co stanowi bardzo pożądaną korzyść w metodzie rozdzielania tonów.

Pierwszą czynnością, poprzedzającą uzyskanie diapozytywów, jest umieszczenie na brzegach oryginalnego filmu znaków kontrolnych, które podobnie jak w procesie gumowym ułatwiają w końcowym etapie postępowania należyte dopasowanie i złożenie obu negatywów. Znaki te we formie kresek wykonać można tuszem lub jeszcze lepiej i czyściej — roztworem nowokokcyny. Jeśli negatyw jest małego formatu, celowe będzie uzyskanie z niego powiększonego diapozytywu światłowego (tz. długiego, gdyż wymaga długiego naświetlania) w powiększalniku, normalnym ostro rysującym obiektywem. Nasza ambicja w tym kierunku zmierza do powiększenia kontrastów w diapozytywie tak, aby najwyższe światła pozostały zupełnie przeźroczyste, słabsze światła lekko pokryte, natomiast półcienie i cienie będą silnie prześwietlone i tak gęsto pokryte, że nie będą zdolne do kopiowania. Wymaga to zastosowania klisz o emulsji bardzo twardo a zarazem czysto pracujących, znanych w handlu jako klisze do reprodukcji kreskowych. Klisze takie wyrabiane są obecnie w Polsce przez firmę Alfa jako graficzne, bezodblaskowe. Ta ostatnia zaleta jest bardzo cenna i konieczna, gdyż sporządzenie diapozytywu światłowego, odpowiadającego celowi, wymaga nienormalnego długiego naświetlenia, co powoduje łatwość tworzenia się odblasków, zanik szczegółów i ew. deformacje konturów. Aby wzmocnić kontrastowość diapozytywu światłowego, należy go wywołać twardo, jednak bez woalu. Nadaje się do tego metol-hydrochinon z przewagą hydrochinonu i solidnym dodatkiem bromku potasu. Dla amatorów recept podaję przepis na wywoływacz specjalny, w którym dodatek jodku potasu zapobiega tworzeniu się woalu i daje w diapozytywie czyste i przeźroczyste światła:

Metol	2 gr
Siarczyn sodu, kryst. .	100 „
Hydrochinon . . .	12 „
Soda, kryst.	75 „
Bromek potasu . . .	4 „
10% roztwór jodku potasu	4 krople
Woda	1.000 ccm

Używa się bez rozcieńczenia. Jest trwały i można go użyć kilkakrotnie.

Stosowałem go z dobrym rezultatem do filmów graficznych Agfa Printon Kontakt i Perutza Peruprint, zanim ukazały się w handlu polskie klisze graficzne bezodblaskowe. Stosowanie filmów jest o tyle korzystniejsze, że dają się łatwo ciąć nożyczkami na odpowiedni format a przy pomocy skrawków filmu można ustalić próbami czas naświetlania. Kto posiada kółko stalowe lub diament do cięcia szkła, może to samo zastosować do klisz, dla zaoszczędzenia drogiego materiału. Naświetlenie należy stosować tak długie, aby uwidocznić szczegóły świateł negatywu, drzemiące tam pod gęstą warstwą strątu srebra.

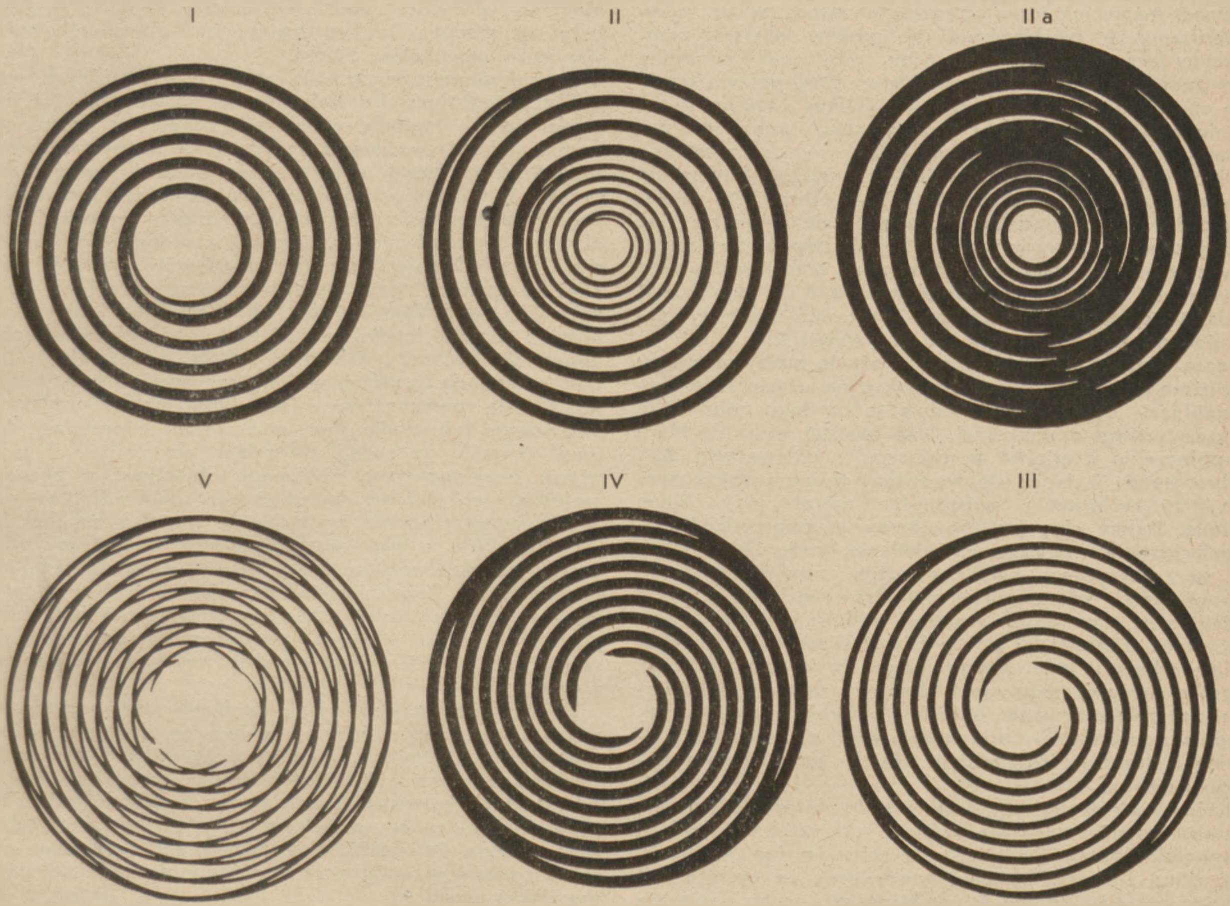
Posiadając już diapozytyw światłowy, pozostawiamy powiększalnik nienaruszony i sporządzamy diapozytyw cieniowy dokładnie w tych samych rozmiarach obrazu co poprzedni. Mając na uwadze, że na końcu postępowania składamy negatyw emulsją do wewnątrz, celowe będzie odwrócenie obrazu już teraz. Odwracamy zatem nasz film w powiększalniku emulsją do góry. Diapozytyw cieniowy (tz. krótki, od krótszego czasu naświetlenia) ma uwydatniać wyraźnie wszystkie szczegóły w głębokich cieniach i półtonach obrazu. Przez użycie odpowiednich klisz możemy już teraz spowodować zmiany w gradacji obrazu a przez celowe wywołanie, mniej lub więcej kontrastowe, zmiany te ustalić stosownie do zamierzeń. Ponieważ wierne oddanie świateł nie wchodzi w rachubę, pozostaje do opracowania już znacznie węższa i tym samym łatwiejsza skala tonów. Korzyści stąd osiągalne są bardzo znaczne, zwłaszcza przez możność skrócenia średniej skali tonów, nie interesującej i nudnej dla oka. Przez krótsze naświetlenie i kontrastowe wywołanie osiągnąć można zaakcentowanie głębokich cieni, co wspólnie z odpowiednim opracowaniem świateł diapozytywu światłowego daje silne kontrasty z przytłumieniem średnich tonów. Odwrotnie, diapozytyw o harmonijnie stonowanych cieniach i łagodnym zróżniczkowaniu świateł, daje w rezultacie efekt łagodniejszego, zamglonego oświetlenia słonecznego. Wybór klisz jest tu bardzo szeroki a warunek bezodblaskowości, jakkolwiek pożądany, nie jest konieczny. Odblaski na tym diapozytywie tworzą się dopiero po dłuższym naświetleniu i są o tyle szkodliwe, że lokują się na granicy świateł, co przeciwdziała później tworzeniu się

otoki świetlnej. Ponieważ później poddajemy ten diapozytyw pod działanie znacznie słabszego softu, kontrasty nie ulegają znaczniejszym zmianom. Jeśli zamierzamy jednak dla specjalnych powodów poddać go silniejszemu działaniu softu, należy taki diapozytyw sporządzić więcej kontrastowo, gdyż soft osłabi w tym wypadku kontrasty cieni i półtonów.

Posiadając już dwa diapozytywy, przystępujemy do opracowania diapozytywu światłowego, zmierzając do przytłumienia plam światła, które jako umieszczone w drugorzędnych miejscach odwracają uwagę od właściwego motywu i psują efekt obrazu. Wreszcie i w głównym motywie będzie niekiedy pożądane zaznaczenie pewnych świateł silniej a słabiej innych. Najsilniejsze światła powinny być reprezentowane w diapozytywie świetlnym przez przeźroczyste plamy; jeśli przez wadliwe naświetlenie lub wywołanie miejsca te są pokryte woalem, można je ostrożnie osłabić Farmerem. To samo dotyczy plam światła słabszych, które chcielibyśmy ze względu na zamierzony efekt znaznaczyć silniej w obrazie. Natomiast światła, które chcemy przytłumić częściowo lub całkowicie, pokrywamy odpowiednio rozcieńczonym roztworem nowokokcyny, co powoduje, że w tych miejscach działanie softu wystąpi odpowiednio słabiej. Zmiany te przeprowadza się łatwo, gdyż ścisłe zachowanie konturów świateł nie jest potrzebne, a graniczące z światłami cienie są w tym diapozytywie tak gęste, że i tak nie kopiują i ich dodatkowe pokrycie jest bez znaczenia. Miejsca te zostaną odtworzone w negatywie światłowym jako puste lub lekko stonowane plamy, które później uzupełnione będą w negatywie cieniowym, znacznie słabiej softowanym. W fotografii pejzażowej będzie bardzo celowe pokrycie w diapozytywie światłowym całego nieba silniejszym roztworem nowokokcyny tak, aby ta część obrazu uniknęła działania silnego softu i została odtworzona przez słabo softowany diapozytyw cieniowy. Nowokokcyna ma tę zaletę, że daje się łatwo i bez śladu wypłukać wodą, natomiast jej czerwony kolor wymaga pewnej wprawy w oszacowaniu pokrycia. W braku nowokokcyny można użyć czarnej farby, nigrozyny, którą łatwo dostać można w sklepach z farbami; oszacowanie gęstości pokrycia jest tu łatwiejsze, bo w czarnym lub szarym kolorze wreszcie i inne farby wodne dają się zastosować.

Sporządzenie obu diapozytywów i ich opracowanie zamyka pierwszy etap w postępowaniu i przeprowadzeniu zmian, które w dalszym ciągu odbywa się już przy pomocy obiektywu soft-focus. Używanie do tego celu specjalnych i drogich obiektywów fabrycznych jest zbyteczne, o ile zaś chodzi o zastosowanie silnego softu, chybia celu. Możemy osiągnąć pożądany skutek lepiej i nierównie taniej, sporządzając sobie taki obiektyw domowym sposobem. Nawet przy pomocy pojedyńczego monokla można osiągnąć dobre rezultaty; jednak dodatkowe i niepożądane błędy optyczne monokla powodują, że stosowana w tym wypadku długość ogniskowej musi być większa, do czego powiększalniki fabryczne nie są przystosowane. Monokl jest to soczewka wklęsło wypukła, używana pospolicie jako szkło okularowe dla dalekowidzów i sprzedawana w sklepach optycznych w obecnej, ulepszonej formie pod nazwą szkieł punktalnych. Średnica soczewki wynosi normalnie $4^1/_2$ cm a ogniskowa wyrażana jest nie w centymetrach, lecz w dioptriach ze znakiem +. Długość ogniskowej przelicza się, dzieląc liczbę 100 przez ilość dioptrii, więc np. soczewka o sile + 5 dioptrii oznacza ogniskową 100 : 5 = 20 cm. Soczewki te posiadają w wybitnym stopniu błąd sferyczny i chromatyczny, co kwalifikuje je do oddania efektu softu w dowolnej mierze. Obiektyw złożony z dwóch takich soczewek oddaje znakomite usługi, nie ustępując pod względem rezultatów obiektywom fabrycznym. Znany obiektyw Voigtländera, tzw. „W. Z.", składa się z dwóch monokli o sile + $2^1/_2$ dioptrii, dając w sumie 20 cm ogniskowej. Działanie softu objawia się silniej, jeśli zbudujemy sobie obiektyw, złożony z dwóch soczewek o r ó ż n e j ogniskowej, i jest tym silniejsze, im większa jest ta różnica. Obiektyw soft-focus nie posiada ścisłej strefy ostrości właściwej anastygmatom, a długość ogniskowej możemy oznaczyć w przybliżeniu, dzieląc sumę długości ogniskowej obu soczewek przez 4. Więc np. obiektyw, nadający się dobrze do wtórnego softu, złożony z soczewek o 33 i 12 cm ogniskowej, będzie miał ogniskową około 9 cm. Przy budowie obiektywu należy umieścić soczewkę o krótszej ogniskowej, jako silniej działającej, od strony matówki w aparacie, a od strony ekranu — w powiększalniku. Obie soczewki umocowuje się wklęsłą stroną od wewnątrz w wzajemnej odległości 3—4 cm w rurze tekturowej, wyłożonej wewnątrz czarnym matowym papierem i pozostawiając w środku lub nieco bliżej silniejszej soczewki otwór służący do wsuwania przesłony. Przymocowanie obiektywu do aparatu lub powiększalnika wymaga pewnego talentu do majsterki. Dla zdjęć aparatem o formacie 6 × 9 cm długość ogniskowej powinna wynosić przynajmniej 20 cm, dla 9 × 12 cm około 25 cm. W zastosowaniu do softu wtórnego, w którym skala powiększenia wynosi 1 : 1, ogniskowa może być dwa razy krótsza. W tej skali wyciąg miecha w powiększalniku musi być dwa razy dłuższy od ogniskowej; jeżeli jest krótszy, należy go powiększyć przez zastosowanie odpowiednio długiej rury tekturowej w naszym obiektywie. Taki obiektyw o ogniskowej 9 cm i średnicy monokla, posiada przy pełnym otworze wielką siłę światła. Odmienna i w porównaniu z normalnymi obiektywami prostsza budowa obiektywów soft-focus oraz działanie błędu sferycznego — powoduje, że ich praktyczna siła światła jest wyższa niż teoretyczna. Dla podkreślenia tej różnicy, wynoszącej w praktyce 20—30%, oznacza się siłę światła literą „H" zamiast „F". Nasz obiektyw posiada zatem siłę światła H-2. Wykorzystanie pełnej siły światła spowodowałoby nadmierne działanie błędu sferycznego; celem ukrócenia tych zbytecznych figlów sferycznych stosujemy odpowiednie przesłony. Działanie błędu sferycznego zmienia się nie tylko ilościowo, ale i jakościowo zależnie od tego, czy efekt pochodzi od promieni światła, biegnących bliżej obwodu lub bliżej osi obiektywu. Aby osiągnąć pełny, zamierzony efekt, należy zatem stosować przesłonę właściwą nie tylko pod względem wielkości ale i kształtu, co w praktyce stanowi nader trudne zagadnienie. Normalne przesłony o okrągłym kształcie, obcinając za mało lub za wiele promieni obwodowych, nie wypełniają tego zadania w pełnej mierze. Praktycy softu stosują w celu osiągnięcia zamierzonego efektu przesłony w formie gwiazd o różnej wielkości i różnego kształtu, co daje lepsze rezultaty, jednak nie pozwala bez wymiany przesłony na dowolne regulowanie efektu. Jako przykład tych trudności w zastosowaniu odpowiedniej przesłony wystarczy nadmienić relacje, ogłoszone w tym przedmiocie w „Camerze" i „Fotografie für Alle" przez prof. H. Kühna. Kühn, jeden z czołowych fotografików austriackich i zarazem wybitny teoretyk, skonstruował specjalny obiektyw do zdjęć softem i w podanych wyżej relacjach nadmienia, że zanim doszedł do konkretnych rezultatów w ustaleniu kilku celowych przesłon, wypróbował przeszło 200 przesłon o rozmaitych kształtach. Dla osiągnięcia tego celu w krótszej drodze używam przesłon sporządzonych z filmu, w których dwa czarne reprodukowane koła spiralne odpowiedniej grubości ograniczają osobno ilość światła obwodowego, osobno zaś światło biegnące bliżej osi obiektywu. Środkowa część okrągło wycięta i pusta, powoduje, podobnie jak w nasadkach zmiękczających, odtworzenie motywu w dostatecznie ostrych konturach, na których tle tworzy się drugi, softowany obraz. Składając dwie takie przesłony o pokrywającym się wzajem rysunku i obracając je koło siebie, osiąga się przez spiralny kształt kół, że linie czarne zaciemniają w miarę obrotu obwodowe części a rozjaśniają środkowe lub odwrotnie, co zależy od rysunku i kierunku spirali. Trzy takie przesłony o różnym rysunku pozwalają na osiągnięcie bardzo różnych efektów i wyczerpują obszernie możliwości softu i dozowanie błędu sferycznego w dowolnych granicach. Ponadto promienie światła, przechodzące przez podwójną warstwę emulsji i błony filmowej, powodują korzystne w tym wypadku uginanie i rozszczepienie promieni świetlnych, zwiększając pożądany efekt. Stosowanie spiralnych przesłon

w sofcie ułatwia dozowanie i regulowanie efektów softu; przy odpowiednim zmodyfikowaniu rysunku spirali możliwe są ulepszenia i uproszczenia w tym kierunku. Idealnym rozwiązaniem zagadnienia byłaby możliwość zastosowania jednej tylko przesłony, pozwalającej na dowolne śleniu trafnego naświetlenia i łatwo powodują zrośnięcie się świateł z otoką. Jak już na wstępie zaznaczyłem, negatyw światłowy służy nam przy sporządzaniu negatywu cieniowego jako maska i format jego musi być nieco większy (np. $6^{1}/_{2} \times 9$ a negatyw cieniowy 6×9 lub tp.).



Nr 1. Przesłona spiralna, pojedyńcza. Nr 2. Przesłona spiralna, podwójna, w pozycji wyjściowej, minimum zaciemnienia. Nr 2a. Ta sama przesłona, po obrocie o 180 stopni, maksimum zaciemnienia. Nr 3 i 4. Przesłony z poczwórnych spirali, zarazem nasadki zmiękczające do objektywów zwykłych. Nr 5. Nasadka zmiękczająca, złożona z dwóch spirali poczwórnych, skrzyżowanych z sobą.

regulowanie softu. Przesłony spiralne są środkiem ułatwiającym ale nie niezbędnym w procederze softu; zanim ukażą się w handlu, można je zastąpić przesłonami okrągłymi lub gwiaździstymi.

Wracając do metody wtórnego softu, pozostaje do opisu ostatni etap postępowania, jakim jest sporządzenie z odnośnych diapozytywów negatywu świetlnego i cieniowego, przy zastosowaniu obiektywu soft-focus, albo w braku takiego obiektywu (w tym wypadku już nieco trudniej i gorzej) przez zastosowanie w zwykłym obiektywie odpowiednich masek zmiękczających. Założywszy w powiększalniku diapozytyw światłowy, nastawiamy obraz na format odpowiedni do kliszy, pamiętając o znakach kontrolnych, które powinny tu być uwidocznione. Znaki kontrolne, widoczne w diapozytywie jako białe kreski, ulegają na równi ze światłami działaniu silnego softu; aby oddać je wyraźnie na negatywie, należy je pokryć lekko nowokokcyną. Po ustaleniu tych danych i ew. definitywnej już próbce na odcinku kliszy możemy zaryzykować sporządzenie negatywu w całości na kliszy. Przy nastawieniu ostrości należy uwzględnić grubość kliszy, podkładając odpowiednią szybkę szklaną. Ta dokładność jest konieczna ze względu na końcową manipulację i późniejsze złożenie obu negatywów, których rysunek musi się dokładnie pokrywać. Co do rodzaju klisz, to nadają się tu klisze o normalnej lub miękko pracującej emulsji, jednak nie barwoczułe, które są trudne w okre-

Wywołać należy miękko, aby potem powiększenie nie sprawiało trudności; wywoływacze wyrównawcze nie są tu celowe, gdyż mogą spowodować zrównanie subtelnych tonów otoki świetlnej. Najlepiej pracuje się zawsze wywoływaczem, którego działanie znamy z praktyki. Dla amatorów lubiących zmiany, podaję receptę, która w szczególności przy kliszach chloro-bromosrebrnych (diapozytywowych) o normalnej emulsji daje miękkie i harmonijne negatywy:

woda	1.000 ccm
metol	0.3 gr
siarczyn sodu, bezw.	30 „
glicyna	0.5 „
hydrochinon . .	2 „
soda, bezw. . .	25 „
bromek potasu . .	1.5 „
kwas cytrynowy .	1 „

Do użytku rozcieńcza się z trzykrotną ilością wody. W temperaturze pokojowej obraz występuje po upływie 1 minuty i pokrywa się powoli, co pozwala na pracę bez pośpiechu. Używać można go kilka razy.

Negatyw światłowy, zarazem maska dla negatywu cieniowego, powinien mieć cienie przeźroczyste, należy przeto starać się o czyste wywołanie, bez woalu. Dalszy bieg sprawy normalny: utrwalenie, płukanie, suszenie.

Ostatnia już czynność, sporządzenie negatywu cieniowego, odbywa się podobnie jak poprzednio. Założywszy do powiększalnika, który pozostał nieporuszony, diapozytyw cieniowy, w którym obraz jest odwrócony; na ekranie kładziemy emulsją na dół wyschnięty już

negatyw światłowy, grający obecnie rolę maski, aby światła nie kopiowały się po raz drugi w negatywie cieniowym. W tym celu podkładamy zamiast szybki szklanej paski tektury odpowiedniej grubości, pozostawiając pod spodem miejsce dostatecznie wielkie dla podsunięcia kliszy tak, aby można ją było lekko i bez poruszenia wsunąć. Mając już takie oparcie dla naszej maski, przytwierdzamy ją pluskiewkami do pasków tektury i przesuwamy ekran powiększalnika tak, aby znaki kontrolne pokrywały się w rysunku z maską, co przy pełnym otworze obiektywu łatwo jest uskutecznić. Przy częstym stosowaniu wtórnego softu oraz w powiększalnikach o osi poziomej celowe będzie zlepić sobie ramkę z tektury, w której górny negatyw, służący za maskę, będzie się wsuwać ciasno a klisza na spodzie — lekko. Po ustaleniu położenia zakładamy teraz znacznie mniejszą już i zwyczajną, okrągłą przesłonę do obiektywu, aby negatyw cieniowy otrzymał kontury miękkie i zharmonizowane z światłami obrazu. Przy obiektywie o 9 cm ogniskowej nadawać się będzie przesłona 7—10 mm średnicy, zależnie od zamierzonego efektu. Wybór klisz jest tu jeszcze obfitszy niż poprzednio a użycie małej przesłony i dłuższe naświetlenie pozwala także na użycie klisz barwoczułych. Bardzo odpowiednie są do tego celu klisze diapozytywowe o normalnej, nie twardej emulsji, które w połączeniu z miękko pracującym wywoływaczem dają dobre wyniki i dadzą się wywołać w jasno czerwonym lub przy zachowaniu ostrożności nawet przy żółtym świetle. Dalszy ciąg jest powtórzeniem poprzedniej manipulacji. Ustalenie czasu naświetlenia, podsunięcie kliszy już przy czerwonym świetle ostrożne, aby nie poruszyć górnej maski, wywołanie zharmonizowane z negatywem światłowym, etc. I tutaj możemy w dalszym ciągu wpłynąć przez odpowiedni dobór klisz i wywołania na charakter zdjęcia i jego interpretację. Po wysuszeniu i ew. usunięciu w obu negatywach drobnych usterek, polegających na zaretuszowaniu plamek i dziurek w emulsji, następuje dopasowanie obu negatywów przez znaki kontrolne i zlepienie ich na stały użytek paskami gumowanego papieru.

Każdy opis techniczny ma właściwość wydłużania na kształt tasiemca w rzeczywistości prostych i krótkich czynności. Podobnie i tutaj cały proceder może się wydać długi i skomplikowany, tym więcej, że opisuje odmienne narzędzia pracy. W praktyce cała manipulacja nie trwa dłużej, niż sporządzenie przetłoku bromolejnego, a napewno krócej od skombinowanego druku gumowego, dając w rezultacie, zamiast pojedyńczego obrazu, dowolnie zmodyfikowany negatyw, z którego łatwo i prędko sporządzić można dowolną ilość powiększeń. Obiektyw sporządzić można domowym sposobem, przesłony — w drodze reprodukcji fotograficznej z rysunku, cały zaś proceder można dostosować do prymitywnych warunków amatorskiej ciemni.

Na zakończenie nadmienię o możliwości różnych modyfikacji tego sposobu, zależnie od posiadanych już narzędzi pracy. Metoda rozdzielenia tonów w zmienionej formie stanowi pożądane uproszczenie i ułatwienie metody Persona, której ujemną stronę stanowi trudność dopasowania konturów obrazów na papierze bromowym przy czerwonym świetle, co zbyt często prowadzi do obrazu o podwójnych konturach i nieudania się przedsięwzięcia. Dopasowanie obu negatywów według znaków kontrolnych przy pełnym otworze obiektywu odbywa się w białym świetle powiększalnika i bez trudności a jeszcze łatwiejsze jest późniejsze złączenie obu negatywów już przy dziennym świetle. Rozdzielenie tonów osiąga się kompletnie i w krańcowej mierze, każdy ton światła reprezentowany jest tylko raz w negatywie światłowym lub cieniowym o dowolnej interpretacji tonów. Sposób ten nadaje się zatem do stosowania przy użyciu zwykłego ostro rysującego obiektywu w powiększalniku, jak również do zdjęć bez softu. Słabszy soft można osiągnąć przez zastosowanie nasadek zmiękczających lub Duta, a więc narzędzi, z którymi jesteśmy obeznani, co daje większą pewność w uzyskaniu rezultatu bez zawodu. Zagadnienie drobnoziarnistości w negatywach małoobrazkowych staje się w tym sposobie bezprzedmiotowe, co pozwala na bardzo znaczne powiększenie nawet drobnego wycinka negatywu małoobrazkowego.

Ze względu na możliwości handlowe sposób postępowania i przesłony spiralne są zgłoszone do patentu. Zastrzeżenia patentowe nie odnoszą się jednak w żadnym stopniu do amatorów i fotografików polskich, którzy mogą z nich korzystać bez ograniczeń. Będę natomiast zobowiązany za ew. podzielenie się ze mną i czytelnikami „Świata Fotografii" doświadczeniami i ulepszeniami w stosowaniu sposobu przy pomocy innych obiektywów, nasadek i przesłon.

JAN SUNDERLAND

ABC fotografii

1. Nasz cel

Chyba nie trzeba namawiać do fotografowania podczas wakacyj, albo na niedzielnej wycieczce lub na narciarskiej „wyrypie". Chyba każdy rozumie, ile przyjemności sprawia utrwalenie mile przeżytych chwil, namacalne ich świadectwo i przypomnienie.

Ale warto uświadomić sobie, że fotografowanie w okresie wczasów może się stać nie tylko dokumentem chwili i miłą pamiątką, lecz także źródłem przeżyć znacznie bogatszych i rozmaitych. Z czasem może nawet znakomicie pogłębić tego, kto mu się oddaje, otworzyć dlań całe nowe dziedziny przeżyć pięknych i wzniosłych, odkryć źródło radości nieznanej.

Chodzi o to, że fotografia tego samego przedmiotu: kościółka, który się zwiedza, wesołego śniadania na łące, kąpieli w rzece, wspinaczki w górach — mogą być bardzo rozmaite. Nudne albo interesujące, brzydkie albo ładne, bardzo ładne, piękne. Trzeba naprawdę stosunkowo bardzo nieznacznych wysiłków i prawie żadnych kosztów, żeby uniknąć pierwszych, a osiągnąć drugie. Piękno jest, zwłaszcza w tej dziedzinie, najtańszym zbytkiem, najtańszą przyjemnością; kosztuje głównie trochę dobrej woli, daje zaś bardzo dużo radości.

Zadaniem artykułu niniejszego jest udzielić jak najprostszych, możliwie praktycznych wskazówek; co robić, by fotografować pięknie?

Ktoby sobie życzył nabyć więcej wiadomości z tej dziedziny, a w szczególności zaznajomić się z jej podstawami teoretycznymi, naukowymi — znajdzie to w podręcznikach specjalnych. Lecz to lepiej odłożyć na później, gdy się już nabędzie jaką taką orientację praktyczną: ot tak po roku fotografowania. Początkujący zgubiłby się w nawale materiału.

2. Sprzęt

1. Nauka sztuki fotograficznej, czyli fotografiki, obejmuje stronę techniczną, czyli rzemiosło fotograficzne, i stronę czysto artystyczną, kompozycję. Pierwszym warunkiem, by stać się artystą-fotografem (fotografikiem), jest opanowanie rzemiosła.

Podręczniki fotografii zaczynają się zwykle od długich i szczegółowych opisów różnych aparatów (kamer), oraz ich części składowych: obiektywów, migawek itd. Nie pójdziemy za ich przykładem. W warunkach powojennych ma się mały wybór. Zwykły śmiertelnik używa takiego aparatu, jaki ma, albo jaki może kupić. I nie jest to

rzeczą najważniejszą, zwłaszcza dla początkujących. Wyrób aparatów i ich części osiągnął od lat conajmniej kilkunastu tak wysoki poziom, że jeżeli chodzi o sprzęt jako tako nowoczesny, rodzaj aparatu i obiektywu ma znaczenie podrzędne; znacznie ważniejszą rzeczą jest, żeby się zżyć ze swoim aparatem, poznać go, wiedzieć jak działa, jakie ma grymasy, i przystosować się do nich. Powiedzenie (jakże częste!) „Pan musi mieć doskonały aparat", jako wyraz uznania dla fotografii, budzi na ustach dobrego fotografa uśmiech politowania.

Z tym zastrzeżeniem opiszemy pokrótce jakie są aparaty, i na co w nich zwracać uwagę należy.

2. Istnieją dwa typy zasadnicze aparatów fotograficznych: na klisze oraz błony płaskie, i na błony zwijane czyli „rolki". Pierwsze mają pewne zalety, których nie posiadają drugie:

a) możność decentracji, czyli podnoszenia i opuszczania części, w której jest umocowany obiektyw (czołówki). Umożliwia to zdjęcia wysokich przedmiotów, jak wieże, szczyty górskie, maszty łodzi i okrętów z bliska, nie uciekając się do przechylania aparatu, które wywołuje wrażenie, że fotografowany przedmiot wali się w tył a zwykle jest to przykre wrażenie;
b) możność wywoływania każdego zdjęcia oddzielnie co umożliwia do pewnego stopnia przystosowanie czasu wywołania do naświetlenia zdjęcia, do poprawienia tedy przez wywołanie błędów naświetlenia;
c) matówkę. Jest to matowa szybka, z której pomocą można skontrolować dokładnie ostrość zdjęcia. Matówkę wyjmuje się z aparatu przed zdjęciem, i na jej miejsce zakłada się negatyw (kliszę, bądź błonę). Trwa to conajmniej kilkanaście sekund; gdy więc chodzi o szybkie działanie, przede wszystkim do zdjęć sportowych, matówka jest prawie bezużyteczna;
d) na zdjęciach niedoświetlonych przeciąganie błon zwijanych pozostawia ślady w postaci długich kres.

Jednakże obecne aparaty na klisze lub błony płaskie („pakfilm"), są prawie że bezużyteczne, gdyż bardzo trudno otrzymać do nich właśnie te klisze lub błony. W praktyce zatem wypada używać aparatów „rolkowych".

Z tych wyróżnić należy „lustrzanki". Są to aparaty z urządzeniem, pozwalającym widzieć na matówce zdejmowany temat do samej chwili zdjęcia. Lustrzanki nadają się najlepiej ze wszystkich aparatów do zdjęć sportowych lecz są na ogół bardzo drogie.

3. Sprawą interesującą fotografa jest wielkość aparatu. Duże kamery nadają się do zdjęć pokojowych, więc głównie do portretu. Na wszelkiego rodzaju wycieczkach duży aparat jest nie poręczny, ciężki, a błony lub klisze do niego są drogie. Bardzo małe aparaty dają znów odpowiednio małe zdjęcia. Jest to o wiele mniejszą wadą, ale w praktyce utrudnia nieco postępy w nauce. Rozmiary $4^{1}/_{2}$ cm na 6 i 6 na 9 są zapewne najpraktyczniejsze.

4. Najważniejszą częścią aparatu jest objektyw., czyli soczewki (wyjątkowo tylko jedna soczewka). To co najbardziej interesuje początkującego fotografa, to „siła światła" obiektywu. Jest ona oznaczona na oprawce objektywu formułką F1 : 4,5 albo F1 : 6,3 albo 1 : 9 itd. Oznacza to, że w zasadzie odległość od objektywu do negatywu (nazywa się ją „ogniskową"), jest 4,5 (czyli $4^{1}/_{2}$), 6,3 albo 9 razy większa od średnicy objektywu. Pierwszą liczbą jest tedy jedynka. Im mniejszą jest druga liczba, tym większa jest „siła światła" obiektywu: to znaczy, że gdy inne warunki są jednakowe tym mniej czasu trzeba, aby dokonać zdjęcia.

Czasami w oznaczeniu siły światła opuszcza się część formułki mianowicie „F1 :", pozostaje więc sama druga liczba, np. 4,5 itd.. W dalszym ciągu robimy tak i my.

Humorystycznym ideałem jest obiektyw, którym by można było sfotografować „czarnego kota w piwnicy bez okien o północy" („nawet gdy go tam nie ma" powiadała pewna reklama). Możliwości praktyczne są oczywiście znacznie mniejsze.

Każdy nowoczesny aparat ma urządzenie, za pomocą którego można częściowo zasłaniać obiektyw, czyli zmniejszać jego powierzchnię, przepuszczającą światło. („przesłonę czynną", w skróceniu potocznie — „przesłonę"), tym samym zwiększając stosunek ogniskowej do średnicy obiektywu. Kto tedy ma aparat z obiektywem o sile światła np. 4,5, może ją mocno zmniejszyć: do 9 bądź 12, albo nawet 25 lub 36. Wskazówka, przesuwająca się wzdłuż specjalnej skali, pokazuje stopień zmniejszenia (czyli wielkość przesłony).

Po co się zmniejsza przesłonę? Można mieć dwa cele na względzie. Jeden to przystosowanie się do większej jasności tego, co się fotografuje. Zwykle osiąga się ten skutek inaczej, mianowicie zmniejszając czas naświetlania; ale nie każdy aparat pozwala na to. Drugim celem jest powiększenie „głębi ostrości."

Chodzi o to, że obraz fotograficzny nie jest koniecznie cały wyraźny, czyli „ostry". Naogół przedmioty znajdujące się w pewnej odległości od aparatu (w tej odległości, na którą się nastawia aparat według odpowiedniej skali), będą na zdjęciu ostre; w odległościach sąsiadujących z tamtą, nieco mniej ostre, a te, które są położone najdalej, mogą być wcale mocno zatarte, czyli nieostre. Miarę przestrzeni, w której wszystkie przedmioty wyjdą na zdjęciu zupełnie wyraźnie, nazywa się głębią ostrości. Otóż głębia ostrości jest tym większa, im przesłona czynna (niezasłonięta część obiektywu) jest mniejsza, czyli im większa jest liczba, wskazująca przesłonę na skali, o której wyżej była mowa.

Na przykład w większosci aparatów o ogniskowej 10,5 cm, jeżeli nastawiamy aparat na odległość 5 metrów, to przy przesłonie 3,5 głębia ostrości obejmie odległość od 4 metrów 30 cm do 6 mtr. Jeśli się zatrzymamy na przesłonie 9 — głębia ostrości sięgnie od $3^{1}/_{2}$ do 8 mtr.: zmniejszeniu przesłony do 18 odpowiadać będzie głębia od 3 do 2 mtr..

Jeżeli pominiemy aparaty budowane do celów specjalnych, np. naukowych, to najjaśniejsze mają siłę światła (największą przesłonę) 2 albo 2,7. W praktyce do ogromnej większości zdjęć wystarcza 6,3 i mniej (czyli liczba większa). W ciągu wielu lat używałem Kodaczka o sile F 11, i pozostawił mi on bardzo miłe wspomnienia.

5. Następnie, ważną częścią aparatu jest migawka. Można pracować i takim aparatem, który pozwala robić zdjęcia albo na czas, albo na 1/25 lub 1/50 sekundy. Jednakże tak mały wybór czasu zdjęcia — krępuje bardzo mocno. Znacznie większą swobodę dają aparaty z urządzeniem, umożliwiającym zdjęcia znacznie szybsze, a także mniej szybkie. Najlepsze mają rozpiętość od 1 sekundy do 1/250 lub 1/300, czasem do 1/1000 części sekundy. W praktyce zdjęcia szybsze od 1/100 sekundy robi się tylko, gdy chodzi o bardzo szybki ruch. (pociąg w biegu, skok narciarski itp.), natomiast czas zdjęcia wynoszący 1/10 lub 1/5 sekundy jest właściwy w wielu wypadkach. Najczęstsze są zdjęcia robione w ciągu 1/25 lub 1/50 sekundy.

Gdy warunki zdjęcia (późna pora, zachmurzenie, ciemny motyw, np. wnętrze lasu czy pokoju) wymagają np. 1/10 lub 1/5 sekundy, temat jest nieruchomy (daleki pejzaż, architektura), a aparat nie ma migawki, wolniejszej od 1/25 sekundy, można postawić aparat na jakiejś przygodnej, byle nieruchomej podstawie, np. na oknie, stole, na kamieniu przydrożnym, mocno przycisnąć od góry, aby się nie chwiał podczas zdjęcia, i nacisnąć spust migawki kilka razy z rzędu, stosownie do potrzeby. W dziale fotografii artystycznej powszechnej wystawy krajowej w Poznaniu w r. 1929 („Pewuki") było zdjęcie zrobione w ten właśnie sposób, przedstawiające Kozią Przełęcz w Tatrach. Aparat stał na kilku podstawionych kamykach, a liczba naciśnięć spustu migawki, czyli kolejnych naświetleń błony, wynosiła dziewięć razy. To, że fotograf stał na jednej nodze z braku miejsca na drugą, nie ma znaczenia dla nauki fotografii.

6. Rzeczą pozornie drugorzędną, a jednak niemałej wagi, jest celownik, inaczej wizjer, względnie matówka aparatu — lustrzanki, czyli przyrząd, służący do ustalenia, jaka część świata widzialnego zmieści się na negatywie.

Istnieje kilka rodzajów celowników. Nie będziemy ich opisywać, bo użycie każdego wymaga wprawy mniejszej lub większej, lecz zawsze łatwej do osiągnięcia.

Ważnym natomiast jest inny czynnik, mionowicie umieszczenie celownika. W większości wypadków fotograf musi patrzeć na celownik w samej chwili zdjęcia. Od umieszczenia go zatem zależy sposób trzymania aparatu podczas

fotografowania. Wypadnie go trzymać bądź przy oku, bądź na piersi. Otóż zdjęcie z wysokości oka da obraz bardziej zbliżony do tego, jaki się widzi normalnie stojąc, i o tyle wizjer tego rodzaju jest lepszy; za to zdjęcie z piersi mniej naraża na poruszenie aparatu i zamazanie fotografii. W praktyce, opierając aparat o nos, można robić bez obawy zdjęcia na 1/50 sekundy, z ryzykiem — 1/25; z piersi, wstrzymując oddech na chwilę, na 1/10, nawet przy pewnej wprawie, na pół sekundy.

7. Aparat używany... zużywa się. Miech się przeciera niepostrzeżenie, co wywołuje zaświetlenia (białe plamy na zdjęciu); czołówka się pochyla, soczewki aparatu ulegają rozregulowaniu — stąd zdjęcia nieostre; migawka przestaje działać dokładnie, działa wolniej lub — co nie daj Boże — zacina się. Jeżeli zatem kupiło się aparat używany, albo z niepewnego źródła, („okazyjnie"), należy go oddać w ręce porządnego specjalisty celem sprawdzenia i ewentualnej naprawy. A nie zawadzi powtarzać ten zabieg raz do roku, przed sezonem fotograficznym. Sprawdzenia całości miecha można dokonać samemu. W tym celu należy się zamknąć z aparatem w ciemni, (np. w łazience wieczorem, zakrywając okno), i umieścić zapaloną żarówkę wewnątrz miecha; światło zdradzi ewentualne dziurki.

8. Kilka zagadnień nastręcza materiał negatywowy, czyli błony lub klisze. Przede wszystkim ich rodzaj. Spotykamy się tutaj z nazwami: ortochromatyczne, panchromatyczne. Negatywy bez jednej z powyższych nazw nie są wrażliwe na barwy: żółtą, pomarańczową, i czerwoną, które wychodzą na zdjęciu czarno, lub ciemno-szaro, choć by były jasne w naturze. Błony ortochromatyczne, czyli barwoczułe, są uczulone na wszystkie barwy (najmniej na czerwoną), panchromatyczne, czyli wszechbarwoczułe, posiadają tę zaletę w wyższym jeszcze stopniu, więc najwierniej oddają stopień jasności fotografowanych przedmiotów.

Następnie — „światłoczułość", czyli wrażliwość na światło. Im większy stopień w jej oznaczeniu, tym krótszy czas zdjęcia. Jeżeli światłoczułość nie jest oznaczona na opakowaniu, należy o nią zapytać sprzedawcy. Conajmniej jeden na kilku będzie wiedział.

Dalej. Każdy gatunek materiału negatywowego ma właściwą mu ziarnistość, której nie znać w zwyczajnej odbitce, ale która może wystąpić zbyt wyraźnie na powiększeniu. Dla początkującego jest to sprawa bez poważniejszego znaczenia. Z chwilą jednak, kiedy się pragnie robić duże powiększenia, należy raczej kupować materiał drobnoziarnisty. Jednakże należy pamiętać, że im większa światłoczułość, tym większe również ziarno. Wpływ na stopień ziarnistości ma także rodzaj wywoływacza.

Wreszcie — bezodblaskowość. Płyty i błony „bezodblaskowe" lub przeciwodblaskowe" („anti-halo") chronią od pewnych możliwych zaświetleń, (czyli białych plam na fotografii). Należy się informować u sprzedawców, czy dany wyrób jest bezodblaskowy.

9. Oprócz aparatu i materiału negatywowego, które są konieczne do zdjęcia, istnieje pewien nieoceniony sprzęcik dodatkowy. Jest nim filtr, czyli kolorowe szkiełko w oprawce, które się czasem zakłada na obiektyw. Błękitne niebo, czy to z obłokami czy bez nich, fotografowane bez filtru, daje na zdjęciu przykrą, bo pustą, białą, martwą powierzchnię: filtr nadaje jej ton szary (tym bardziej zbliżony do czerni, im filtr jest cemniejszy), pozostawiając biel obłoków, więc zamienia niebo w żywy zespół plam, nieraz bardzo ładny i ciekawy. Ponadto filtr nadaje jasność zwartym masom zieleni (drzewom, żywopłotom), które bez niego wychodzą szaro, smutno.

Filtr winien być żółty lub żółtozielony, „dwukrotny" lub „trzykrotny", czyli przedłużający czas zdjęcia dwu — lub trzykrotnie. Filtry mocniejsze (pięciokrotne itp.) wywołują zbyt wielkie przeczernienie nieba.

Można posiadać kilka filtrów i zakładać do oprawki raz jaśniejszy, raz ciemniejszy, zależnie od przedmiotu zdjęcia. Początkującym radzimy poprzestać na jednym: w wielu akcesoriach łatwo się zgubić.

10. Dawniej fotograf ustawiał zawsze aparat na trójnogu czyli statywie. Obecnie statywu używa się tylko do zdjęć wykonywanych w pomieszczeniach zamkniętych, np. do portretu w mieszkaniu, do zdjęcia obrazu lub rzeźby w muzeum czy kościele itp.. Na dworze statyw jest zupełnie zbędny, że zaś noszenie się z nim jest bardzo niewygodne ze względu na wagę i wymiary, więc trudno doradzać jego użycie. W każdym razie, jeżeli ktoś chce się zająć fotografią takiego rodzaju, do której statyw jest potrzebny, to winien się zaopatrzyć w trójnóg drewniany, a nie metalowy. Ostatni bowiem jest zbyt lekki, za mało właśnie „statyczny", może się poruszyć od naciśnięcia migawki, a to wywołuje zamazanie obrazu.

d. c. n.

J. SUNDERLAND

Nasze reprodukcje w numerze majowym

Od poglądów oraz sądów krytyka się mrowi,
Czytelniku! bardziej DZIEŁU wierz, niż krytykowi.

„Dyfuzja w cieczy" F. Obrąpalskiej przedstawia rodzaj w fotografice niezwykły. Istota obrazu polega na podaniu kształtów, sugerujących pewną treść a bardziej jeszcze pewien nastrój, nie za pomocą wyraźnych wyobrażeń, lecz za pomocą nasuwanych przez podobieństwo skojarzeń. W pracy tej wielką rolę odgrywa istotny — niezawsze uświadamiany sobie — czynnik dzieła sztuki wyższej klasy: niedopowiedzenie, to niedopowiedzenie, które tak bardzo pobudza odbiorcę sztuki do współpracy myślowej i emocjonalnej z twórcą; niedopowiedzenie, które tłumaczy fakt, iż szkice mają tak często siłę przyciągającą większą od skończonego obrazu, i sprawia, że romantycy, ci klasyczni, w pierwszej połowie XIX wieku — indywidualiści twórczy — tak lubili lokalizować swoje przeżycia w świetle księżycowym i w ruinach.

Na konkursie obraz ten nosił wymowną nazwę: „Przekleństwo". Wydłużonym smugom mimowoli przypisujemy symboliczne znaczenie torsów i głów, wygiętych jakimś wichrem kosmicznym, rąk widomych, błagalnych. Przypomina się — mniej schematyczny, bardziej realny — karton Wyspiańskiego do witrażu „Polonia", i obraz holenderskiego symbolisty z przed lat pięćdziesięciu, Jana Toroopa: „Sfinks".

Surrealizm? „Surrealizm jest z istoty swojej sztuką przedstawiania obrazowego, mającą na celu stworzenie wizerunków, mogących wyobrażać za pomocą wyglądu (aspect visuel), czyli za pomocą form, to, co się nie daje sformułować z życia podświadomości" (Germain Bazin, Zmierzch obrazków). Nie stawiajmy kropki nad „i".

„Żagle" J. Strumińskiego. W reprodukcji zaginęła słoneczność, powietrzność, czystość, cała poezja tej harmonii walorowej — harmonii w bieli. Pozostał tylko prosty, klasyczny rytm, harmonia liniowa rozstawionych pionów na podstawie paru skoncentrowanych wstęg poziomych, podział płaszczyzny obrazu na równoważne proste figury. Obraz pełen tego spokoju, jakim obdarza sportowca lekkie kołysanie łodzi i ciche pluskanie fali rzecznej o jej kadłub.

B. Kupiec. Katedra we Wrocławiu. Gotyckie okno — ramą katedry gotyckiej. Całość i fragment. Katedra, zamglona w oddaleniu, jak epoka, którą wyraża. Fragment wyrazisty, żywy, jak niejeden relikt średniowiecza w psychice ludzkiej, nawet dzisiejszej. Poezja kamieni, które były tej epoki językiem. Kto szuka dalszych skojarzeń

choćby w dziele przypadku, znajdzie nader ciekawą sugestię, nie mniej gotycką, w aabesku trójdzielnej części górnej okna łącznie z szarą plamą wież katedry.

H. Hermanowicz. Wylewanie urobku z łyżki. Rapsod pracy... Wysiłek napiętych mięśni, podkreślony zapomocą zdjęcia z góry; daje ono skrót torsów, więc zaakcentowanie (przez stosunkowe poszerzenie) naprężonych bark. Wysiłek jest skierowany ku lewej stronie, tj. wbrew „naturalnemu kierunkowi ruchu", co wzmaga poczucie jego napięcia. Dramatyczny efekt coraz większego słabnięcia światła od lewej strony — ośrodka akcji, przedmiotu wysiłku i uwagi robotników, do jej prawej peryferii. Dwie najciemniejsze plamy — w górnym i dolnym prawym rogu — stanowią kontrast najjaśniejszej — trójkąta koło głowy lewego robotnika; razem tworzą trójkat, w którym się zamyka akcja.

J. Mierzecka. „Ręka pracująca". Tytuł to pracy naukowej dr H. Mierzeckiego, męża autorki. Książka opisuje deformacje i schorzenia zawodowe rąk; reprodukowana praca jest jedną ze 120 jej ilustracyj fotograficznych. Trudno wyrazić, jak imponujące wrażenie sprawia cały zespół, ile weń włożyła artystka pracy i dyscypliny pracy. Cel jest w zasadzie czysto dokumentarny; wartość artystyczna nie wynika z piękna tematu, gdyż ten pięknym bynajmniej nie jest, lecz z jasności i celowości tego, co niezbędne; z rozważanego, suchego rozwinięcia tematu w ramach prostokąta obrazu; z plastyki brył. Odpowiedni tekst książki brzmi (w znacznym skróceniu):

„pracownik rafinerii parafiny". Skóra... ciemno pigmentowana o częściowo... zrogowaciałych ujściach gruczołów skórnych. Naskórek zgrubiały... powierzchnia brzeżna, promieniowa drugiej kości śródręcza i człona podstawowego środkowego i paznokciowego drugiego palca, powierzchnia łokciowa kciuka modzelowato zgrubiałe... Schorzenia: powierzchowne ubytki naskórka... blizny... trądzik.:. wyprysk... nowotwory tzw. parafinowe..."

E. Haneman. „Powstaniec." Temat pełen ładunku emocjonalnego dla każdego Polaka, który przeżył wojnę, który miał bliskich wśród tych, co nie dożyli... Artysta potrafił stworzyć dzieło, które świętego tematu nie banalizuje, ani go nie stawia na koturny. Anonimowość powstańca, jego ostrożna gotowość, ledwie napomknięte ślady zniszczenia na murze, pustka ulicy niewyraźnej, niepewnej jak najbliższe minuty — to jest prawda.

Z Pękosławski. „Na drutach Buchenwaldu". Fotografia rzeźby z chleba, wykonanej przez byłego więźnia. Znów przykład dzieła sztuki, które trudno nazwać estetycznym (pomimo niewątpliwej estetyki kompozycji formalnej); lecz makabryczność tematu zagłusza walory formalne. Ponura, ciemna gama potęguje nastrój. Obraz nieznośny uczuciowo, a jakby nieodparcie rozkazujący: „nie zapomnijcie!"

Izoheliczny akt Grabnera — Czernego jest ładnie pomyślany w konturze i dość przyjemny jako płaska, graficzna interpretacja bryły ciała. Ale wydaje mi się, że rozwiązanie walorowe prawej połowy korpusu jest zupełnie fałszywe, gorzej: niezrozumiałe. Co znaczy ta czarna, wężowa smuga od łopatki do krzyża? Jaki to łańcuch górski kości czy chrząstek wyrósł ponad powierzchnię pleców? Skąd ta głęboka czerń, na którą nie chce padać refleks białej skóry tuż obok? Nie sądzę, aby ten układ świateł i cieni był prawdziwy, i nie to jest ważne. Gorzej, że jest nieprawdopodobny.

LEONARD SEMPOLIŃSKI

O szkodliwym wpływie fotografiki na rozwój ludzkości

Niezrażony słabymi wynikami mojej działalności, dążącej do ostrzeżenia w porę społeczeństwa przed zgubnymi skutkami coraz bardziej panoszącej się epidemii fotograficznej, staję przed Państwem pełen nadziei, że moje trzeźwe słowa muszą znaleźć zrozumienie.

W poprzedniej mojej mowie, tak przychylnie przyjętej i należycie zrozumianej, udowodniłem naukowo zgubność skutków lekkomyślnego poddania się perfidnej propagandzie kusicieli fotograficznych, przez zapoznanie Państwa z życiorysami i ujemnymi cechami charakteru niektórych przedstawicieli sekty fotografików. Słowa moje, jak należało przypuszczać, nie trafiły w próżnię. Przeciwnie, zostały docenione tak, iż obecnie nie jestem osamotniony.

W pierwszym rzędzie mogę liczyć na bezwzględne poparcie pewnej potężnej i bardzo popularnej instytucji, która robi wszystko, co może, aby przez brak materiałów fotograficznych nie dopuścić do skalania jasnych łanów stopą fotografika, wyśpiewującego w swym ostatnim etapie różne zakazane piosenki.

Szlachetne osoby poinformowały mnie, że w niepoczytalnych głowach niektórych przywódców straszliwej sekty powstał pomysł, aby urządzić w Warszawie (tutaj w samym sercu Polski) wystawę swoich okropności. Otóż mogę Szanownych Słuchaczy uspokoić. Dyrekcja pomieszczeń wystawowych, dokąd udali się wyżej wymienieni sekciarze, nie uległa ich czarom i w słusznej obawie o moralność publiczną do tej pory nie udzieliła im miejsca.

Niestety, mimo poparcia tak potężnych sojuszników, muszę ze smutkiem stwierdzić, iż propaganda fotograficzna coraz szersze zatacza kręgi. Dużo jeszcze trzeba będzie energii i samozaparcia, aby można było przez trębaczy miejskich ogłosić pełne zwycięstwo uwolnionemu od tej plagi — społeczeństwu. Dlatego też złożyłem już podanie o zezwolenie mi złożenia przysięgi przed wielkim ołtarzem w B. G. K., że nie spocznę wcześniej, aż ostatni fotografik nie wyrzeknie się swego haniebnego procederu. Chciałbym być drogowskazem, tj. wskazywać Państwu drogę, lecz sam — stać w miejscu. Jestem jak ten alkoholik, który choć nie może już się wydrzeć ze szponów nałogu, będąc człowiekiem szlachetnym, pragnie ratować społeczeństwo — wypijając całą produkcję P. M. S.

Z przerażeniem stwierdzam, iż świeżo założone gniazdo szerszeni fotograficznych urządza tajemnicze misterium. Dla zwabienia naiwnych rozlepili po całym mieście zielone afisze i wygłaszają jakieś odczyty. Ktoś, całkowicie zasługujący na zaufanie, stanowczo twierdził, iż w tłumie słuchaczy wyraźnie rozróżnił nawet niewinną dziewicę...

Znam dobrze tych panów, lecz nie cofnę się przed ich groźbami a nawet sekundantami, których napewno mi przyślą w celu wymierzenia mi tradycyjnego policzka. Będę ich demaskował niezmordowanie, aż do skutku.

W poprzednim wykładzie dałem liczne autentyczne przykłady dziedziczności fotografiki. Obecnie, dalej rozwijając temat, pragnę wyjaśnić kwestię małżeństw fotograficznych. Otóż małżeństwa fotograficzne powstają przez połączenie osobnika płci fotograficznej z osobą mało odporną, osobą słabej woli i słabej ręki. Typowym przykładem takiego właśnie małżeństwa jest pewna para zamieszkała od niedawna w krainie wystaw fotograficznych i wieprzowej nogi.

On, jak już poprzednio opisany Mefisto, tak samo posiada cechy niesamowite. Na dobitkę złego nosi jeszcze kozią bródkę i zajmuje się alchemią. Nic dziwnego, że wkrótce tak opętał swą niewinną ofiarę, iż ta całkowicie pogrążona w śnie hypnotycznym, posłuszna swemu małżonkowi, wykonywa czarcie prace, zbierając po drodze wszystkie pierwsze nagrody.

Pani ta wkrótce doszła do tego stanu, że zaczęła puszczać kropelki jakiegoś jednego z czarcich płynów do drugiego, a uczyniwszy kilka magicznych znaków, płyny te przeobraziła w zaklęty świat baśni, który podstępnie fotografowała. Później, jakby nigdy nic, wysłała te prace na pewien konkurs, gdzie oczywiście znowu otrzymała pierwszą nagrodę. Szanowny małżonek, pozbawiony widocznie wszelkich cech męskich, wymusił na nieszczęśliwej prowizję w postaci butelki diabelskiego napoju.

Nazwisk nie podaję, lecz mam nadzieję, iż Szan. Redaktor „Świata Fotografii" tym razem chętnie zrobi wyjątek i „puści" anonim...

Weźmy drugi przykład: Istniało jeszcze przed wojną pewne małżeństwo, należące już wtedy do sekty fotograficznej, które dla odmiany zajmowało się filmem. Wyczyniali różne rzeczy, nawet w tzw. naturalnych kolorach. Pewnego razu, operując w Łowickim, tak przestra-

szyli biednych tubylców, że ci od tej pory, widząc siebie na filmie w zupełnie innych kolorach, przestali nosić pasiaste kiecki i portki. W imię prawdy historycznej dodam, iż małżonek tej pani, nie chcąc narażać żony na różne nieprzyjemności — bierze wszystko na siebie, występując pod swoim nazwiskiem. Po długich latach letargu małżeństwo to znowu rozpoczęło ożywioną działalność w ramach już wymienionej organizacji, a pani małżonka podobno sprzedaje bilety na różne odczyty.

Są jeszcze i inne małżeństwa. Jedno usadowiło się nad morzem. Wsłuchani w szmer fal i rozmowę bałwanów, uprawiają swoją działalność, gorsząc okoliczny narybek polskiego morza. Ponieważ tak się złożyło, że bliżej nie zbadałem naukowo wspomnianego małżeństwa, nic więcej o nich powiedzieć nie mogę.

Tych kilka przykładów niechaj będzie cennym materiałem dla przyszłego badacza.

W gronie fotografików są, niestety, także i kobiety. Wprawdzie nieliczne, gdyż jak powszechnie wiadomo niewiasty stanowią szlachetniejszą część rodzaju ludzkiego i wśród nich nader rzadkie są wypadki ulegania szatańskim podszeptom. O specjalnym gatunku tzw. teściowych, nie mówię.

Piękne Panie, słuchaczki i czytelniczki niniejszego, zechcą mi jednak wybaczyć, iż z obowiązku kronikarskiego jestem zmuszony przytoczyć kilka przykładów.

W zamierzchłych przedwojennych czasach rozwijała ożywioną działalność pewna niewiasta o bardzo podejrzanie nerwowym usposobieniu, która w zaraniu swego rozwoju, będąc szlachetną malarką — przeszła następnie na fotografikę. Najchętniej przebywała w towarzystwie łosi, cietrzewi i innych żubrów kresowych. Zwierzęta te, wkrótce po jej bytności — całkowicie wyginęły. Po wojnie zjawiła się po, aby zacząć działalność w stolicy. Zdemaskowana podobno w „Przekroju" przez Brzechwę, ulotniła się tajemniczo, widocznie porwana żywcem do otchłani piekielnych.

Druga przedstawicielka, o której muszę coś powiedzieć, wbrew pozorom skromności oddaje się z zamiłowaniem fotografowaniu różnych części ciała. Podobno wkrótce urządza wystawę, na której ma pokazać tylko... ręce.

Następny egzemplarz płci pięknej, wychowany w starych tradycjach masońsko-fotograficznych, stoczył się do nas z gór. W swej jaskini przy ul. dawniej Kruczej, obecnie „Wesołej Nadziei", urządza różne praktyki fotograficzne z zamglonymi i ciemnymi paniami, które następnie wystawia na ulicę.

Zostawiając najgorsze przykłady na koniec, muszę powrócić do rodzaju męskiego.

Byłbym wysoce niesprawiedliwy, gdybym na wstępie nie przytoczył krótkiej biografii człowieka, będącego niejako symbolem rozpasania fotograficznego.

Człowiek ten, przybrawszy postać niewinną i nie wzbudzającą żadnych podejrzeń, operował w charakterze profesora w pewnym znanym z tradycji liceum. Karierę swoją rozpoczął w młodym wieku od tzw. przetłoku. Później, kiedy miał już liczną rodzinę, przekonał się o wyższości techniki gumowej, której pozostał wierny aż do chwili obecnej. Niestety ponieważ już jest za późno, musi od czasu do czasu stosować brom.

Jaki przykład wyniosła młodzież z tej uczelni — nie mam odwagi wprost pomyśleć.

Na razie jest unieszkodliwiony; niestety, tylko chwilowo, gdyż usilnie pracuje nad projektami nowego szkolnictwa.

Wyraźnym przykładem bliskiego pokrewieństwa między fotografikami a różnymi ciemnymi siłami jest następny osobnik. Pan ten, również doktór jak jego protoplasta Mabuze, pieczętuje się tajemniczą pieczęcią, na której widnieją różne piekielne insygnia i znajdują się nazwy różnych miejscowości, w których widocznie popełniał swoje przestępstwa. Jest tam Londyn, Paryż i nawet niewinny — Jędrzejów. Poza tym wyraźnie widnieje napis: Bank Spolem. Myślę, że tym należy niezwłocznie zainteresować Komisję Specjalną.

Szanowny doktór, któremu mało widocznie fotografiki, zajmuje się jeszcze słonecznymi zegarami, magią, kabałą a nawet podobno wróży z ręki. Do niedawna posiadał starożytny zamek i liczne włości na Ziemiach Odzyskanych. Widocznie jednak stare duchy nie dały mu spokoju, gdyż z powrotem osiadł w rodzinnych stronach, gdzie w dalszym ciągu udziela licznych porad, stosując niezamożnym ustępstwo.

Bliski przyjaciel wyżej wymienionego doktora, znany i ogólnie szanowany malarz, w którego żyłach płyną resztki błękitnej krwi a której małą ilość musi rozcieńczać alkoholem, jest także okazem fotograficznym zasługującym na wzmiankę. Będąc w ciężkiej depresji materialnej, postanowił otworzyć atelier portretowe przy ul. dawniej Wilczej, obecnie „Inicjatywy Prywatnej". Tłumaczy się, że to tylko dla chleba, lecz jest to wierutnym kłamstwem, gdyż jak powszechnie wiadomo, malarz ów przekłada różne napoje nad kromkę czarnego chleba. Specjalnością jego są portrety pań, które po obejrzeniu siebie w jego ujęciu przeważnie portretów nie wykupują.

Nie mogąc się wydrzeć ze szpon malarstwa, w przerwach wolnych od zajęć — maluje. Wzrastająca ilość obrazów każe przypuszczać, iż tych przerw w pracy dla chleba musi mieć bardzo dużo.

Skoro już mówimy o tzw. portrecistach, muszę koniecznie przedstawić jeszcze jednego „typa", starego specjalistę od pięknych pań. Zawrotną karierę fotograficzną zawdzięcza chytremu podstępowi. A mianowicie: wszystkim wiadomo, że nasze piękne panie, choć niewątpliwie są to istoty najmilsze pod słońcem, nie zawsze mogą uchodzić za święte. Otóż ten osobnik każdej swej klientce dorabiał świetlistą aureolę, robiąc na poczekaniu bóstwo z najbardziej normalnej kobiety. Coś tam jeszcze podobno d o r y s o w a ł....

Nic dziwnego, że tak ujęta osóbka, gdy pokazała swoją podobiznę przedstawicielowi rodzaju męskiego, ten podstępnie uwiedziony jej świętą aureolą, czy emanacją astralną, wpadał w zachwyt i pędem biegł do ołtarza.

Fotograf ten od jakiegoś czasu zaniechał już powyższego sposobu w skutek energicznego protestu zawiedzionych mężów i interwencji duchowieństwa.

Siedzibą niebezpieczeństwa fotograficznego, obok innych miast, jest także i Lublin. Zamieszkuje tam jeden z najbardziej groźnych osobników, gdyż będąc już podobno fotografikiem w piątym pokoleniu (co znowu potwierdza teorję o dziedziczności), popełnia rzeczy tzw. nastrojowe.

Pokazuje jakieś straszliwe wierzby i inne drzewa tak podane, że włosy stają dęba. Sam widziałem, jak na pewnej wystawie pewna starsza niewiasta stojąc przed jego obrazem „Parada drzew" trzykrotnie się przeżegnała. Jest także specem od różnych kobiet, a szczególnie z mlekiem. Ostatnio przyjechał na pewien odczyt w Muzeum Narodowym własnym specjalnym wozem. Niektórzy twierdzą, że w tej nowoczesnej arce Noego mieszczą się jego rekwizyty fotograficzne, tj. drzewa, strumyki, kobiety z mlekiem i bez itp. przedmioty. Wóz ten często można oglądać, gdyż autor dbały o reklamę, umieścił na nim wielkimi literami — swoje nazwisko.

Są też i tak zwani fotografowie wścibscy, tj. znajdujący przyjemność w wynajdywaniu różnych ciekawostek. Jeden z takich fotografów, otrzymawszy z tygodnika „Stolica" polecenie zrobienia reportażu z odbudowy Warszawy, tak się przejął, że może nie zdążyć i przyjedzie już po wszystkim, bo w skutek szybkiej jazdy uległ wypadkowi motocyklowemu. Pan ten już wyzdrowiał i napewno gdzieś krąży w pobliżu.

W ostatnich czasach ukazał się na horyzoncie fotograficznym nowy egzemplarz. Bliżej go nie znam, lecz sądząc z dotychczasowej jego działalności na niwie propagandy fotograficznej, wygląda mi na jednostkę groźną i nieprzebierającą w środkach. Już samo to, że jest z zawodu prawnikiem, zawodu, z którego wywodzą się najbardziej straszliwe okazy fotografiki, nie wróży nic dobrego. Pracując w pewnej instytucji o dziwacznej nazwie i podpierając się swoimi paragrafami, zmusza siłą bogobojnych i czcigodnych wydawców do płacenia honorariów autorom sztuki fotograficznej.

Moim zdaniem autor, szczególnie fotografik, powinien dopłacać i to grubo, wydawcy, aby jego dzieło dostąpiło

zaszczytu posmakowania farby drukarskiej. Bo przecież powszechnie wiadomo, ilu czytelników tracą wydawcy, którzy lekkomyślnie umieszczają dobrą ilustrację w swych wydawnictwach.

Człowiek tzw. normalny najchętniej czyta ciekawe opisy zawiłych obliczeń konstrukcji budowlanych, programy przemysłowe i gospodarcze na najbliższe pięćdziesięciolecie, nie zwracając najmniejszej uwagi na obrazki. Jak widzimy, żądania tego pana, aby wydawcy jeszcze do tego dopłacali, są moim zdaniem, delikatnie mówiąc — zwykłym nieporozumieniem.

Pomijam już jego działalność w szerzeniu zła, przez organizowanie jakiegoś towarzystwa fotograficznego, gdyż mam błogą nadzieję, iż człowiek ten opamięta się i zaprzestanie tak szkodliwej pracy.

Kończę już swój wykład ostatecznym ostrzeżeniem Szan. Państwa:

Rodacy, jeśli ujrzycie gdziekolwiek fotografika, a poznać go łatwo po gwałtownych ruchach i błędnym wzroku, gońcie go i kamienujcie. Możecie też skorzystać z pomocy władz, które niestety nie zawsze są dostatecznie poinformowane o szkodliwości fotografiki. Lecz sam byłem świadkiem, jak pewien osobnik został starannie skarcony za fotografowanie pewnego kościoła w Radomiu, ponieważ tenże kościół, będąc jak się okazało — kościołem garnizonowym, był „obiektem wojskowym"...

W waszej walce nie ustawajcie, lecz i nie popełniajcie omyłek. Nie bierzcie za fotografików osób, które niosą piękny chromowany aparat w futerale z świńskiej skóry i posiadają śliczny niklowany i kiwający się statyw. Poznaje ich się także po dostojnym chodzie, bardzo luźnej marynarce i niewieście, którą trzymają pod rękę. Niewiastę tą, po uprzednim rozstawieniu statywu, co jakiś czas fotografują w pełnym słońcu, na czas, w różnych sytuacjach życiowych.

Są to ludzie zupełnie nie groźni i żadnej krzywdy społeczeństwu nie wyrządzą. Tych narazie oszczędzajcie, chyba, że stwierdzicie ich przynależność do P. T. F.-u.

Wtedy niszczcie zło w zarodku...

S. Sh.

Anegdoty prawdziwe

III

Atelier artystyczno-fotograficzne w Krakowie, w którym jako młody student Akademii Sztuk Pięknych przed blisko czterdziestu laty zarabiałem na życie, założył pionier polskiej fotografiki zawodowej Rzewuski. Był to, o ile mi wiadomo, pierwszy tego rodzaju zakład w Polsce i w czasie powstania 1863 roku miał już dawno urobioną markę. Około r. 1890 nabył go p. S., artysta malarz, uczeń Matejki, człowiek o wielkiej wiedzy i kulturze, znakomity fotograf. Nabył go — jak mówiono — wraz z „żywym inwentarzem" w postaci około dwudziestu pracowników: operatorów, pozerów, retuszerów negatywowych i retuszerów pozytywowych, laborantów, kopistów i tym podobnych specjalistów różnych działów sztuki fotograficznej.

Gdy rozpocząłem pracę w tym atelier, którego właściciel otrzymał wówczas zaszczytny tytuł cesarsko-królewskiego dostawcy dworu, z wyżej wymienionego żywego inwentarza pracował jeszcze jeden tylko specjalista, około siedemdziesięcioletni starzec, pan P. Specjalnością jego było naklejanie fotografii. Proszę nie sądzić, że była to prosta i łatwa robota. Proceder ten wymagał dużej wprawy i zręczności, a obok tego sporej dozy smaku i wyczucia artystycznego.

Często odwiedzałem staruszka, przyglądając się jego pracy i podziwiając mistrzostwo i precyzję roboty. Pracował w obszernej, suchej choć mrocznej suterenie, znajdującej się pod mieszkaniem właściciela zakładu. Przychodząc z rana do pracy, rozpoczynał swe czynności od przygotowywania kleju, którą to czynność celebrował z powagą i nabożeństwem. Stawiał na maszynkę spirytusową sporych rozmiarów garnek z wodą i zanim ta zakipiała, rozpuszczał w niewielkim kubku, w zimnej wodzie, ściśle odważoną ilość krochmalu. Ten rozpuszczony krochmal wlewał powoli, cieniutką strugą na kipiącą wodę, ustawicznie mieszając jemu tylko znanymi i od lat wypraktykowanymi ruchami drewnianej łyżki. Trzeba było przy tym widzieć Jego twarz skupioną i całą postać zastygłą w najwyższym napięciu! Wszak szła gra o nie byle jaką stawkę. Każde zahamowanie, każde nieodpowiednie poruszenie łyżki mogłoby spowodować nieszczęście. Nieszczęście i hańbę, plamę na honorze rzetelnego, sumiennego i wysoko kwalifikowanego pracownika. W kleju mogłyby się uformować kluski, wybitnie obniżające jego wartość, poza tym klej mógł zatracić wymaganą klarowność. Trzeba było słyszeć pogardliwe słowa, jakimi staruszek wyrażał się o pewnym koledze po fachu, którego odwiedził przy pracy, przed około 30 laty, ażeby pojąć wagę spełnianego zadania.

„Ach! szubrawiec!" mówił podniecony. — „Patrzę, a w jego kleju kluski. Nie jestem nawet pewien, czy nie było piasku. A ten niedołęga lepił tym fotografie! Wstyd nawet pomyśleć!"

I rzeczywiście, jeszcze teraz, w 30 lat po tym pożałowania godnym spostrzeżeniu, twarz staruszka pokrywał rumieniec oburzenia i wstydu. Wstydu za kolegę, profanującego jego zawód. Toteż, ażeby być zupełnie pewnym, że w „jego" kleju nie ma ani klusek, ani piasku, a nawet śladu najmniejszego pyłu, staruszek zagotowany w piękną, przejrzystą galaretkę klej przeciskał przez czystą gęstą szmatkę. Po wyciśnięciu pokazywał mi z dumą pozostałą w szmatce zawartość. Nic, prócz wilgoci. Czysta robota.

„Bo to panie" — mawiał — „taki piaseczek podejdzie pod oko i masz pan, panna na fotografii zezowata. A kto winien? Ja! A niech to ręka boska broni, nie mógłbym się szefowi na oczy pokazać. Albo kluska pod nosem. Ma pan wyobrażenie, co się z nosem stanie, jaką formę przybierze, jak zmieni się cała bryła twarzy?"

Ta czuła wrażliwość na formę bryły, przy wielu okazjach ujawniana, dziwnie mnie zawsze uderzała, Zdawało się, że płaską fotografię zawsze widzi jako bryłę. Raz, gdy wyraziłem się pochlebnie o sposobie upozowania plamy na jednej z fotografii, odezwał się pogardliwie:

„To tak się zdaje, bo widzi pan pozę tylko z jednej strony. Gdybyśmy mogli spojrzeć na nią z boku, dopiero by się pokazało, ile ta poza warta."

O przyczynie tej wrażliwości miałem dowiedzieć się znacznie później. Tkwił w tym tragizm złamanego, nieszczęsnego życia.

Następną po ugotowaniu kleju czynnością staruszka było przycinanie moknących w wodzie fotografii. Z ogromnej wanny wybierał po jednej odbitce, układał na niej grube szlifowane szkło o odpowiednim, standaryzowanym formacie, przesuwając go w różne strony w celu skomponowania najbardziej odpowiedniego wycinka. Czynił to z nieomylną pewnością i znawstwem. Nieraz próbowałem poprawić wycinek i zawsze okazywało się to niemożliwe. Najmniejsze przesunięcie szkła psuło sprawę, nigdy jej nie poprawiało.

Teraz długimi i bardzo ostrymi nożyczkami obcinał staruszek zbędne boki fotografii wzdłuż szlifowanych krawędzi szkła. Tak przycięte fotografie układał obrazem do dołu na dużej szybie szklannej, na spodzie największe, a na wierzchu coraz mniejsze, aż powstała gruba, nieforemna warstwa, po której staruszek szybkimi ruchami, dużym, płaskim pędzlem, nakładał klej. W czynność tę wkładał wiele serca i starań, ażeby klej rozłożony był cienko i równomiernie, bez żadnych grudek i zanieczyszczeń. Następnie specjalnym, płaskim drewienkiem unosił zdumiewająco zręcznym gestem wierzchnią fotografię i szybko układał ją na kartoniku, przykrywał czystą szmatką i błyskawicznym ruchem przeciągał dłonią. Nalepione fotografie układał na wyścielonym papierem stole, pedantycznie równo jedną obok drugiej, a gdy podeschły, przeciągał je między walcami tzw. satynówki.

Opuszczając po pracy, często późnym wieczorem, swoją pracownię, popełniał stary stale jedno ze swych licznych dziwactw, którymi zadziwiał i zaskakiwał otoczenie. Zapaloną świecę, przy której pracował, umieszczał wraz z lichtarzem pośrodku wypełnionej wodą ogromnej

miednicy i dopiero wówczas ją gasił. Zapytany o przyczynę takiego postępowania, wyjaśnił:

„Nigdy nie wiadomo, czy się świeca ponownie nie zapali i może być z tego pożar. A kto będzie winien? Ja. Byłby wstyd przed szefem."

Wogóle respekt i jakby jakaś obawa przed szefem, który zresztą traktował swoich pracowników bardzo po koleżeńsku, ujawniały się w wielu postępkach i wypowiedziach staruszka. Miał jakąś chorobliwą wręcz nieśmiałość, brak woli i umiejętności przeciwstawiania się losowi. Pewnego dnia jesiennego, późnym wieczorem, widząc światło w okienku sutereny mieszczącej naklejarnię, zaszedłem, jak to często robiłem, do staruszka, ażeby z nim pogawędzić i przynaglić do rychłego udania się na spoczynek. Stary był jakiś markotny i małomówny. Wykonywał swe czynności apatycznie i wiele musiałem zużyć wysiłku, aby go skłonić do rozmowy. W końcu wyznał rzecz zupełnie dla mnie niespodziewaną, że jego jedyna córka, starsza już i zdaje się ułomna kobieta, jest chora.

Córka! Nigdy o tym nie pomyślałem. Starzec był tak związany z zakładem, był tak istotnym, tak zrosłym ze swoją pracownią żywym inwentarzem, że myśl o życiu prywatnym tego człowieka, o jego domu, żonie i dzieciach, o jakichś zainteresowaniach osobistych, zdawała się wręcz absurdalną. I wtedy ze wstydem pomyślałem, że żywiąc tyle przyjaźni dla tego staruszka, właściwie nic o nim nie wiedziałem. Wówczas dopiero uświadomiłem sobie, że ten mój przyjaciel, niewątpliwie darzący mnie dużą sympatią, nigdy o swoich osobistych sprawach nie wspominał. Wszak wydawało się to tak naturalne, że ten człowiek, stary jak atelier w którym pracował, wraz z nim zjawił się na widowni jako jego część nierozłączna, z nim trwa i chyba wraz z nim zniknie ze świata tak, jak kółko maszyny wraz z nią się rodzi, kręci i umiera. Ale to kółko disiejszego wieczoru wyskoczyło ze swego toru latami utartego i ukazał mi się żywy człowiek w innym, zupełnie dla mnie niespodziewanym świetle. Poznałem tragizm całego jego życia, zważyłem ciężar, jaki przez wiele lat dźwigał na swych wątłych ramionach.

„Pan wie?" — mówił stary — „ja nie jestem naklejaczem. Ja jestem artystą. Rzeźbiarzem. I ja powrócę do swego zawodu, bo bez tego trudno jest żyć rzeźbiarzowi. Kiedyś, może już jutro, a może trochę później podejdę do szefa i powiem mu: ja panie szefie odchodzę, proszę wybaczyć, starałem się jak mogłem i pracowałem uczciwie, ale ja muszę powrócić do rzeźby, bo ja nie jestem naklejaczem, tylko rzeźbiarzem. Ja tu, w zakładzie, tylko chwilowo."

Zapytałem, jak długo trwa ta jego chwilowa praca.

„No, trochę może z 50 lat" — odpowiedział.

„Ale to nic" — ciągnął po chwili. — „Tylko wie pan? będę się musiał jeszcze trochę poduczyć, bo za wcześnie naukę przerwałem. Musiałem. Bo to było tak: Gdy byłem w szkole sztuk pięknych, miałem przyjaciela. Pracował w atelier pana Rzewuskiego. Naklejał fotografie. Raz zachorował i prosił mnie, ażebym go na czas choroby zastąpił, bo bał się, że straci posadę. Zastąpiłem go. Jakżeż można było inaczej? Miałem wtedy 18, a może 20 lat życia. Przyjaciel chorował długo i w końcu umarł. Ja już wprawiłem się w naklejanie i pan Rzewuski był rad ze mnie. A tu trzeba było mu powiedzieć, że ja tylko chwilowo, że odchodzę, bo ja nie jestem naklejaczem, tylko rzeźbiarzem. Ale pan Rzewuski był ciężki człowiek i ja.." — tu zająknął się stary — „ja się go trochę bałem. Zwlekało się z dnia na dzień i jakoś mi było ciężko pójść do szefa. Bałem się go, pewnie niesłusznie, bo grzeczny był i może dobry. Po tym się zdecydowałem, tylko nie wiedziałem jeszcze kiedy. A potem dowiedziałem się, że pan Rzewuski zakład sprzedał. Potem znowu zmieniali się szefowie i każdemu trzeba było pomagać, jakżeż można tak od razu nowemu szefowi powiedzieć, że odchodzę? Na końcu kupił zakład pan S. To dobry człowiek i życzliwy, chciałem mu powiedzieć, że ja tylko chwilowo, ale może pomyślałby, że jestem niewdzięczny. Trzeba było jeszcze poczekać.

I tak zwlekał staruszek, nie mając odwagi stanąć przed obliczem szefa i przemówić w swojej sprawie. A lata szły i odchodziły. Minęło ich pięćdziesiąt. Pochyliły się barki naklejacza, włosy pobielały, zmętniały oczy i twarz poryła się zmarszczkami.

„Ale ja jednak powiem kiedyś panu szefowi. Ho! Ho! napewno mu powiem" — odgrażał się staruszek, podniecony opowiadaniem. — „Przecież stać mnie na to. Tylko, że będę się musiał jeszcze trochę poduczyć, za wcześnie szkołę porzuciłem."

Nie powiedział szefowi nigdy i nigdy się już rzeźby nie poduczył. Śmierć wytrąciła mu z ręki nie dłuto rzeźbiarskie, o którym tak marzył, ale pędzel umaczany w starannie przyrządzonym kleju, ten pędzel, którym tak dzielnie, wbrew swojej woli, całe życie władał.

Niech to skromne, ale serdeczne wspomnienie zastąpi Ci, drogi przyjacielu, artysto z bożej łaski, pomnik, który może był Ci przeznaczony, a który zaklęty w bryle kamienia na zawsze w nim drzemać będzie nie wyzwolony dłutem żadnego z Twoich kolegów rzeźbiarzy.

HUMOR

Onegdaj, przed otwarciem jednej z wystaw fotografiki gruchnęła wieść, że na otwarcie przybędzie prof. Jan Bułhak. Wśród ogólnego podniecenia wywołanego tą wieścią, ktoś à propos zapytał: Czy prawdziwy?

M. Sch.

AUTENTYCZNE

Do pewnego sklepu fotograficznego przychodzi klient, starszy pan, i mówi: „Proszę o małą rolkę filmu do aparatu radiowego".

M. Sch.

Wystawy i konkursy

W Toruniu z okazji „Dnia Lasu i Ochrony Przyrody" Klub Miłośników Fotografii wespół z Pomorskim Komitetem Ochrony Przyrody oraz Dyrekcją Lasów Państwowych zorganizował wystawę pt. „Las i Ochrona Przyrody". Wystawiono 80 fotogramów artystycznych.

---

14. 5. 1948 r. otwarta została w Lublinie wystawa pt. „Piękno Ziem Zachodnich". Część fotogramów posiada wartość artystyczną. Jest to wystawa, której pokaz odbył się już w kilku miastach i miejscowościach Polski.

---

19. 4. 1948 r. otwarta została w Warszawie, w świetlicy ZAIKSu, indywidualna wystawa prac prof. Jana Bułhaka. Recenzję na temat tej wystawy zamieszczamy na innym miejscu tego numeru. Wystawa została zamknięta 4. 5. 1948 r. Przewiduje się dalszy objazd tej wystawy po terenie kraju.

Wpłynęło do Polski zaproszenie na Międzynarodową Wystawę Fotografiki w Paryżu i w Antwerpii. Jest możliwe, że jedna z tych wystaw zostanie obesłana pierwszą transzą zagraniczną polskich eksponatów.

W Warszawie odbyła się w ramach działalności Klubu Młodych Artystów i Naukowców (mocno postępowych) wystawa fotografiki Jakuba Bermana. Trudno coś o tej wystawie powiedzieć. Właściwie nie jest to fotografika. Szereg fotomontaży („fotonizowanych") treści satyryczno-politycznej, przy czym humor jest ciężki, bez dowcipu i pointy. Można mieć najbardziej dobrą wolę, a mimo to w wystawie tej nie dostrzega się wartości — nie sięgając już w wymaganiach i życzeniach po Piękno. Sądzić należy, że Klub, który wystąpił z tak ciekawą wystawą jak wystawa Zbigniewa Dłubaka, będzie chyba starał się o utrzymanie poziomu. Postęp postępem, ale obowiązuje warunek piękna czy myśli nowej i ciekawej i od tego warunku odstępować nie należy. Tego wymaga idea kształcenia plastycznego szerokich rzesz i tego domaga się zdrowa myśl zawarta w głosie publiczności.

ZYGMUNT OBRĄPALSKI

Wystawa Fotograficzna w Gnieźnie

W okresie 5—13 czerwca br. odbyła się w Gnieźnie Wystawa Fotograficzna, urządzona przez Sekcję Miłośników Fotografii Towarzystwa Przyjaciół Miasta Gniezna.

Dominującą i przytłaczającą cechą całej Wystawy było szalone przeładowanie. Zgromadzono około 400 zdjęć, na których nie znać było śladu, że przeszły one przez jakąś komisję kwalifikacyjną. Obok zdjęć poprawnych, dobrych i nawet bardzo dobrych, znalazły się liczne „eksponaty" tego rodzaju, jakich nie pokazuje się nie tylko na żadnej wystawie, lecz usuwa się nawet z prywatnego zbioru, by nie przynosiły wstydu ich autorowi. To, że na obrazie znajduje się palma, nie usprawiedliwia zawieszenia klasycznego wzoru abnegacji technicznej, w dodatku poplamionego i wygniecionego. Przy nawet najdalej posuniętej tolerancji muszą jednak istnieć pewne granice, których przekraczać nie wolno. Aż nazbyt pochopne przekroczenie tej granicy czyni wielką szkodę fotografii już nie tylko jako sztuce, ale nawet jako rozgrywce, która winna posiadać pewne aspiracje estetyczne. Przez zmniejszenie ilości podniosłoby się znacznie jakość całości: prace odpowiedniej dobrane korzystniej zaprezentowałyby autorów.

Jeszcze gorzej wywiązała się Komisja Kwalifikacyjna przy wyborze prac nagrodzonych, nagradzając gorsze, a w jednym wypadku nawet n a j g o r s z e ze zdjęć danego autora.

Na pierwsze miejsce pośród 10-ciu wystawców zdecydowanie wybija się Henryk Nowak. Najlepszymi jego pracami są „Operacja" i „W zwierciadle życia". O ile pierwsza praca jest potraktowana statycznie ze zdecydowanym umiejscowieniem punktu zainteresowania przez umiejętne wykorzystanie światłocienia, o tyle druga powoduje stałe oscylowanie wzroku w kierunku przekątniowym od miejsca operowanego ku reflektorowi i z powrotem. Nie codzienny punkt ujęcia i doskonały rytm postaci czynią to zdjęcie szczególnie ciekawym. „Architektura góralska" (III nagr.) — bardzo dobra i technicznie i kompozycyjnie, ustępuje jednak obrazom wyżej wymienionym. Jako minus dla autora (a może Jury?) należy zaliczyć wystawienie ogromnej ilości zupełnie podobnych do siebie obrazów płaczącego dziecka. Jeden całkowicie by wystarczył, tym bardziej, że wiele z nich wywołuje efekt nie należący wcale do estetycznych, rozproszenie zaś ich po wystawie powoduje wrażenie wielokrotnego oglądania tej samej pracy.

Pierwszą nagrodę honorową zdobył R. Skibiński za obraz pt. „Bazylika o zmroku". Jest to obraz bez żadnej wartości pod względem kompozycyjnym, treściowym i technicznym, nie mający żadnego odpowiednika w pozostałych 22 pracach tego autora, bardzo ciekawych i dobrych technicznie. Dwa drzewa na beznadziejnym niebie i ciemna plama w kształcie litery L, wszystko to małe i odległe, nie mogą być wyrównane tytułem, skoro poza mroczną szarością nic z nim wspólnego nie możemy dojrzeć. Jest to bezsprzecznie najgorsza praca tego autora. Bardzo dobrym natomiast obrazem Skibińskiego jest „Bajorko w lesie" o dość rzadko spotykanej kompozycji arabeskowej. Linia strumyczka świetnie prowadzi wzrok ku rozsłonecznionej dali. Miękkość gradacji (cechującej zresztą i inne obrazy autora) zasługuje na podkreślenie. Również bardzo ciekawie skomponował autor obraz przedstawiający iluminację bazyliki z oświetlonymi postaciami świętych.

Odznaczony I nagrodą obraz ks. Koniecznego „Dolina Białej Wody" jest więcej niż słaby i technicznie, i kompozycyjnie. Nic nie mówiące niebo, sadzowate drzewa i pogmatwany plan pierwszy kwalifikują to zdjęcie do odrzucenia, a nie nagrody. Jednym natomiast z najciekawszych obrazów wystawy jest tegoż autora brom pod tytułem „Owce na Wrotkach". Liczne białe plamy owiec są rozrzucone na zboczu nadzwyczaj ciekawie i doskonale wyważają całą płaszczyznę. Mały format nie powinien być przyczyną pominięcia tego obrazu. Bardzo ciekawy byłby „Powrót owiec", gdyby nie pusty lewy górny narożnik i lepsze wykonanie techniczne.

Obraz „Targ gnieźnieński" St. Bireckiego, nagrodzony drugą nagrodą, również nie należy do obrazów lepszych. Można znaleźć w nim wszystkie rodzaje błędów kompozycyjnych. Dwa tematy nie tylko nie połączone ze sobą, ale kierunkowo zwrócone rozbieżnie ku ramom — zachęcają do rozcięcia obrazu na dwa odzielne zdjęcia. Światła z pominięciem logiki, wydobyte farmerem w miejscach podyktowanych chęcią ratowania obrazu, zamiast ratować pogrążają go jeszcze bardziej. Tuż obok natomiast widzimy podobny w temacie „Targ", w którym tenże autor i technicznie, i kompozycyjnie potrafił rozwiązać zagadnienie zupełnie poprawnie. Pomimo dużej ilości poszczególnych elementów nie odczuwa się chaosu, gdyż wszystko jest połączone odpowiednimi kierunkami zainteresowania i ruchu. Obraz „Mgła" byłby dobry, gdyby nie pewne braki techniczne w doborze walorów światłocienia (zbytnia szarość).

IV nagroda (honorowa) „Studium nocne" Stefana Szymańskiego zupełnie zasłużona. Zdjęcie subtelne i nastrojowe.

Szymanek w „Kaplicy" daje nam piękny obraz kraty. Maciejewski w „Kłosach" niepotrzebnie umieścił u góry gałąź, natomiast „Ślady na śniegu" są dobre w fakturze; „Odpust Św. Wojciecha" jest bardzo dobrze zrobionym zdjęciem reportażowym. Krajki „Kurczaki" i „Pingwin" charakteryzują go, jako typowego fotografa stołowego. Próby Bireckiej (deformacja portretu za pomocą soczewki) nie wykraczają na razie poza granicę eksperymentu.

* * *

W tym samym gmachu, lecz w innym lokalu odbyła się Wystawa Indywidualna prac Wandy Bülow-Szembekowej. Uczenica prof. Neumana i Wiedeńskiej Szkoły Graficznej pokazała kilkadziesiąt prac doskonałych zarówno kompozycyjnie, jak technicznie. Obok bromów autorka pokazała liczne gumy, bromoleje, przetłoki i pigmenty. Najlepszym obrazem jest „Kuklux-Klan", w którym zwyczajne kopki suszącego się siana tworzą obraz pełen tajemniczości i nastroju. Świetna kompozycja rytmiczna i linearna czynią zeń dzieło, które może być atrakcją każdej wystawy. Opanowanie technik szlachetnych widać w „Portrecie", gdzie użycie techniki pigmentowej znakomicie podkreśliło plastykę twarzy. Z przetłoków barwnych doskonały jest obraz „Bieda". Bromolej „Wypływamy" ujmuje temat z wyczuciem nastroju morskiego. Jako celniejsze bromy zanotować należy „Pomnik zimy" bardzo subtelny w tonie, oraz interesujące ze względu na sposób ujęcia obrazy „Perspektywa" i „Nalewki".

Całość zmontowana na odpowiednich kartonach i starannie oczyszczona z rzeczy małowartościowych czyni pod względem estetycznym wrażenie bardzo dodatnie.

Dnia 1 i 2 czerwca br. odbył się wewnętrzny pokaz II Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii w sali kinowej Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Przewiduje się na jesień br. zorganizowanie małej wystawy fotografiki postępowej. Wystawa miałaby pokazać dotychczasowe nowe osiągnięcia w fotografice polskiej. Prawdopodobnie wystawa ta zorganizowana zostanie w Warszawie.

Z tygodnika angielskiego „The Listener" dowiadujemy się, że we wrześniu i padzierniku ub. r. odbyła się w Londynie doroczna wystawa Królewskiego Towarzystwa Fotograficznego. Na skutek znacznego napływu prac, eksponaty podzielono na dwie części, wystawione kolejno. Część pierwsza była poświęcona fotografii artystycznej i kolorowej; druga — fotografii naukowej, przyrodniczej, dokumentarnej i technicznej. W pierwszej części na dwa tysiące prac nadesłanych przyjęto 187. „The Listener" podaje reprodukcje dwóch utworów: „Quartier Latin" W. G. Gamblina i „Zakonników" D. Karrisiadisa. Pierwszy wywodzi się z E. Maneta; drugi jest jakby transpozycją J. O. Echagüe na koloryt lokalny wschodniej połowy basenu śródziemnomorskiego.

W „Kr. T. F." wystawiają zarówno zawodowcy, jak i amatorzy. Jednocześnie miała miejsce wystawa zawodowa zrzeszenia „Instytutu Fotografów Brytyjskich". Wystawa ma na celu „pokazanie eksporterom czegoś z różnorodności i potęgi" fotografii. Nie jest to zbiór fotografii rzeczywiście wyzyskanych dla popierania eksportu, lecz wybór dobrych obrazów fotograficznych, zarówno czarno-białych, jak i barwnych, celem zilustrowania sztuki reklamy fotograficznej. Reprodukowany obraz „Na temat Paganiniego" Ernesta Heimanna — skrzypce, które obsiadły cztery sylwetki stylizowanego skrzypka — zdają się pochodzić w prostej linii od „Roku 1914" naszego nieodżałowanego Jana Neumana.

Jan Sunderland

Na Wystawie Ogólnopolskiej w Poznaniu rozeszła się pogłoska, jakoby jedynym miejscem przeznaczonym na wystawy ogólnopolskie miał być Poznań. Pogłoska ta dotarła aż do Lublina, gdzie była dość cierpko komentowana. Na tym więc miejscu kategorycznie pogłoskę powyższą dementujemy, podkreślając, iż Referat Fotografiki służy fotografice całego kraju. Sądzimy, że po powyższym oświadczeniu nikt już tego rodzaju bzdurom nie da posłuchu.

Do ogłoszonego zespołu Jury Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie dokooptowany został delegat Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki w Gdańsku, konserwator prof. inż. Jan Borowski oraz przedstawiciel Związku Dziennikarzy, redaktor „Dziennika Bałtyckiego p. Witold Kiszkis.

Ogólnopolska Wystawa Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie

Gdańskie Tow. Fotograficzne zawiadamia, że w ramach Wystawy Sztuk Plastycznych zostanie zorganizowana w czasie od 27 czerwca do 15 sierpnia br. w pawilonach Międzynarodowych Targów Gdańskich w Sopocie, Ogólnopolska Wystawa Fotografii Artystycznej i Amatorskiej, w której udział brać mogą wszyscy fotografujący.

Wystawa posiadać będzie dwa działy: artystyczny, przeznaczony dla osób zaawansowanych oraz amatorski, mający za zadanie popularyzację fotografii wśród najszerszych warstw społeczeństwa oraz umożliwienie młodym, nieznanym dotąd siłom wykazania swego talentu. Dlatego też w dziale amatorskim nie mogą uczestniczyć autorzy, których prace brały udział choćby w jednej tylko Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii. Ocena prac w dziale amatorskim traktowana będzie przez Jury nieco oględniej, niż w dziale artystycznym.

Dla obydwu działów ustanowiono oddzielne nagrody.

Zarówno w dziale artystycznym, jak i amatorskim najbardziej pożądane są zdjęcia obrazujące morze i wybrzeże oraz zdjęcia, przedstawiające pracę ludzi związanych z morzem; jednakże można nadsyłać również prace na temat dowolny, jak pejzaż, architektura, portret, martwa natura, zdjęcia sportowe, zdjęcia rodzajowe, reportażowe itd.

Ilość nasyłanych prac jest nieograniczona. Wymiary obrazów od 24 x 24 cm do 30 x 40 cm. W dziale amatorskim dopuszczalny rozmiar od 18 x 24 cm wzwyż.

Obrazy należy nadsyłać nienaklejone, pozostawiając margines szerokości ok. 1 cm, który zakryty będzie oprawą.

Każdy obraz winien być zaopatrzony w tytuł, imię nazwisko oraz adres autora. Należący do stowarzyszeń fotograficznych podają nazwę stowarzyszenia. Osoby, nadsyłające swoje prace do działu fotografii amatorskiej, zaznaczają to na odwrocie swoich prac. Obrazy, nie mające wzmianki „Dział Amatorski", traktowane będą, jako nadesłane do działu artystycznego.

Wpisowe wynosi 100 zł od obrazu, najmniej jednak 200 zł od autora.

Ostateczny termin nadsyłania prac upływa z dniem 5 czerwca br. Decydująca jest przy tym data stempla pocztowego.

Prace zakwalifikowane na wystawę zostaną oprawione przez Gdańsk. Tow. Fotogr. i będą zaopatrzone w nalepki pamiątkowe. Wystawca otrzyma katalog bezpłatnie.

Uczestniczący wyraża zgodę na fotograficzne reprodukowanie ich prac, w ilości ok. 100 sztuk, przez Gdańsk. Tow. Fotogr.

Po zakończeniu wystawy obrazy niezwłocznie zostaną zwrócone autorom, o ile Min. Kultury i Sztuki nie zakwalifikuje ich do udziału w wystawach fotograficznych za granicą.

Prace należy nadsyłać pod adresem Ogólnopolskiej Wystawy Fotografii Artystycznej i Amatorskiej, Gdańsk-Wrzeszcz, Al. Rokossowskiego 27, Międzynarodowe Targi Gdańskie.

Skład Jury jest następujący: Przewodniczący: radca Marian Schulz, przedstawiciel Min. Kultury i Sztuki. Członkowie: prof. Jan Bułhak, prezes Polsk. Związku Fotografików w Warszawie, mgr Zygmunt Obrąpalski, redaktor „Świata Fotografii" w Poznaniu; art. malarz Juliusz Studnicki, prof. Państw. Szkoły Sztuk Pięknych w Sopocie; Tadeusz Wański, członek Komisji kwalifikacyjnej Gdańsk. Tow. Fotograficznego; Edmund Zdanowski, prof. Państw. Liceum Fotografiki w Gdyni, członek Gdańsk. Tow. Fotograf.; mgr Maksymilian Jankowski, naczelnik Wydziału zagranicznego Międzynar. Targów Gdańskich, członek Gdańsk. Tow. Fotograficznego, komisarz Ogólnopolsk. Wystawy Fotografii Artystycznej i Amatorskiej w Sopocie.

Nagrody: Pośród ufundowanych nagród znajdują się 3 nagrody Min. Kultury i Sztuki: I. w wysokości 15 000 zł, II. — 10 000 zł i III. 5 000 zł za najlepsze prace na temat morski. Przedsiębiorstwo państwowe FILM POLSKI ufundowało nagrodę wartości 20 000 zł w postaci materiału fotograficznego wyrobu fabryki ALFA w Bydgoszczy, za najlepszą pracę wykonaną na temat dowolny na materiale tej fabryki, zastrzegając sobie prawo zakupu wyróżnionych prac dla celów reklamowych. Nagroda Gdańsk. Tow. Fotograf. wynosi 10 000 zł za pracę na temat dowolny w dziale Fotografii amatorskiej. Międzynar. Targi Gdańskie ufundowały nagrodę 10 000 zł za pracę w dziale artystycznym na temat dowolny.

Gdańskie Towarzystwo Fotograficzne

Z życia organizacyjnego

STATUT POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

I. Nazwa i teren działania

1. Nazwa Towarzystwa brzmi: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, w skróceniu P. T. F.

2. Terenem działalności Towarzystwa jest obszar Rzeczypospolitej Polskiej.

3. a) Siedzibą Zarządu Głównego Towarzystwa jest miasto stołeczne Warszawa,
   b) siedzibą władz Oddziałów Towarzystwa są miasta, w których utworzone są Oddziały P. T. F.

4. Towarzystwo używa pieczęci okrągłej z napisem w otoku: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, w środku albo: Zarząd Główny w Warszawie, albo Oddział w ....

5. Towarzystwo ma osobowość prawną.

II. Cele i działalność

6. Celem P. T. F. jest uprawianie i rozpowszechnianiet fotografii i filmu amatorskiego jako wiedzy, umiejętności i sztuki.

7. P. T. F. dąży do rozpowszechniania fotografii drogami następującymi:
   a) urządza zebrania, odczyty, pokazy, wykłady, kursy, wycieczki, wystawy oraz konkursy,
   b) utrzymuje księgozbiór, czytelnie oraz muzeum fotograficzne,
   c) wydaje i popiera publikacje z dziedziny fotografii i nauk z nią związanych,
   d) zaleca i ułatwia poszczególnym oddziałom urządzenie pracowni fotograficznej i filmowej do użytku swych członków dla wykonywania

prób, doświadczeń technicznych i innych prac fotograficzno-artystycznych,

e) podejmuje działalność w zakresie ochrony prawa autorskiego w dziedzinie fotografii, korzystając w tej mierze z usług istniejących już na terenie Państwa instytucji powołanych do realizowania ochrony tych praw,

f) ułatwia oddziałom uprawianie fotografii przez wyjednywanie dla nich wszelkich udogodnień, ustępstw, zniżek kosztów podróży, pozwoleń na fotografowanie itp.,

g) reprezentuje interesy polskiego świata fotograficznego wobec władz państwowych,

h) utrzymuje łączność z pokrewnymi stowarzyszeniami w kraju i zagranicą przez urządzanie dorocznych salonów międzynarodowych, obsyłania eksponatami salonów za granicą, wymianę osiągnięć w dziedzinie kultury fotograficznej i postępu technicznego.

III. Członkowie

8. Członkowie P. T. F. dzielą się na rzeczywistych, wspierających i honorowych.

9. Członkami P. T. F. są członkowie wszystkich oddziałów P. T. F.

10. Członkiem rzeczywistym może być każdy obywatel polski posiadający pełnię praw obywatelskich, który ukończył lat 18, złożył deklarację członkowską P. T. F. zaopatrzoną podpisem własnym i dwóch członków wprowadzających i został przyjęty przez Zarząd.

Przyjęcie obywatela innego państwa jest dopuszczalne w charakterze członka rzeczywistego, atoli bez czynnego i biernego prawa wyborczego.

11. Młodzi aż do ukończenia lat 18 mogą być przyjęci do P. T. F. w charakterze adeptów, jeśli ich zainteresowania w dziedzinie fotografii dają gwarancję poważnego traktowania zadań i celów P. T. F.

Przyjęcie następuje w sposób ustalony w art. 10.

12. Członkami wspierającymi mogą być osoby fizyczne pełnoletnie o nieskazitelnej przeszłości, oraz osoby prawne, które udzielają Towarzystwu pomocy moralnej i materialnej. Członkowie wspierający wpłacają jednorazowo dowolną atoli najmniej pięciokrotną zwyczajną składkę miesięczną, oraz opłacają miesięcznie składkę w wysokości przynajmniej połowy składki normalnej.

13. Godność członka honorowego nadaje Walny Zjazd Delegatów na umotywowany wniosek Zarządów poszczególnych Oddziałów lub Zarządu Głównego.

IV. Prawa i obowiązki członków i adeptów

14. Członkowie P. T. F. i adepci (art. 11) korzystają ze wszystkich udogodnień, urządzeń i imprez P T. F.

15. Członkowie rzeczywiści i honorowi mają ponadto prawo:

a) brania udziału w zebraniach Towarzystwa z głosem decydującym,

b) czynnego i biernego prawa wyborczego.

16. Członkowie wspierający mają prawo: brania udziału w zebraniach Towarzystwa z głosem doradczym. To samo prawo przysługuje adeptom (art. 11).

17. Dowodem członkowstwa jest legitymacja wydana przez Zarząd Oddziału.

18. Każdy członek ma prawo wnieść pod obrady Zarządu i Walnego Zebrania wnioski dotyczące wszystkich spraw P. T. F. Wnioski przedstawione pod obrady Walnego Zebrania winny być składane na piśmie nie później niż 20 dni przed terminem zebrania.

19. Przyjęci do P. T. F. uiszczają wpisowe oraz minimalną miesięczną składkę członkowską w wysokości ustalonej przez Walny Zjazd Delegatów. Zarząd oddziału może adeptom obniżyć składki, wpisowe, a nawet zwolnić od nich całkowicie.

20. Członków, którzy mimo pisemnego wezwania zalegają z uiszczeniem składek członkowskich za 6 miesięcy, zarząd może wykreślić z listy członków P. T. F. Zarząd ma prawo ściągnąć w drodze sądowej składki i inne należności przypadające P. T. F. z tytułu członkowstwa względnie z tytułu korzystania z jego urządzeń. Ponowne przyjęcie jest dopuszczalne, przy czym Zarząd może udzielić zwolnienia od opłaty wpisowego.

21. Utrata członkowstwa następuje wskutek:

a) śmierci członka,

b) własnego pisemnego żądania po uprzednim uregulowaniu wszelkich należności (opłaty, składki itp.),

c) zalegania w opłacie składek członkowskich za jeden rok mimo pisemnego upomnienia,

d) skazania prawomocnym wyrokiem sądowym za czyny hańbiące.

22. Na wypadek popełnienia czynu uwłaczającego czci obywatelskiej lub działania na szkodę P. T. F., Zarząd władny jest zawiesić członka w prawach członkowskich i sprawę przedstawić najbliższemu Walnemu Zebraniu do decyzji.

V. Władze oddziałów P. T. F.

A. Walne Zebranie

23. Walne Zebranie jest najwyższą władzą oddziału.

24. Do ważności uchwał Walnego Zebrania potrzeba obecności przynajmniej połowy członków uprawnionych do głosowania. W razie braku powyższej ilości w pierwszym terminie, odbywa się następne posiedzenie w 30 minut później w tym samym miejscu i z tym skutkiem, że uchwały jego są ważne bez względu na ilość obecnych członków.

25. Walne Zebranie wybiera spośród obecnych przewodniczącego, który powołuje dwóch asesorów oraz sekretarza.

26. Z przebiegu obrad Walnego Zebrania spisuje się protokół, który winien być podpisany przez przewodniczącego i sekretarza.

27. Do uprawnień Walnego Zebrania należy:

a) wybór członków Zarządu, Komisji Rewizyjnej, Komisji Rozjemczej, Komisji Kwalifikacyjnej oraz delegatów na Walny Zjazd i ich zastępców,

b) wysłuchanie sprawozdań Zarządu i Komisji Rewizyjnej oraz udzielenie absolutorium Zarządowi,

c) decyzja w sprawie wniosku Zarządu i członków,

d) zatwierdzenie budżetu na rok następny,

e) dysponowanie majątkiem oddziału i zaciąganie zobowiązań,

f) decydowanie o utracie członkowstwa w myśl postanowień art. 22,

g) rozwiązanie oddziału na podstawie uchwały powziętej większością $^3/_4$ głosów.

28. Walne Zebrania są zwyczajne i nadzwyczajne.

29. Zwyczajne Walne Zebrania odbywają się w pierwszym kwartale roku kalendarzowego. O terminie zwyczajnego Walnego Zebrania zawiadamia członków Zarząd pisemnie lub przez ogłoszenie w prasie miejscowej najmniej na 14 dni naprzód z wyłuszczeniem porządku obrad.

30. Nadzwyczajne Walne Zebranie zwołuje Zarząd:

a) z inicjatywy własnej,

b) na wniosek Komisji Rewizyjnej,

c) na żądanie Zarządu Głównego,

d) na żądanie $^1/_5$ części ogółu członków uprawnionych do głosowania — z podaniem porządku zwołać się mającego Walnego Zebrania. Zwołanie w tym wypadku musi nastąpić najpóźniej w terminie do 6 tygodni, licząc od daty doręczenia Zarządowi tego żądania. O terminie i porządku obrad Nadzwyczajnego Walnego Zebrania Zarząd oddziału zawiadamia członków trybem ustalonym w art. 29.

31. Uchwały Walnego Zebrania zapadają zwykłą większością głosów z wyjątkiem uchwał dotyczących zbycia, obciążenia lub kupna nieruchomości, wymagających większości $^2/_3$ ilości głosów. Rozwiązanie oddziału wymaga większości $^3/_4$ ilości głosów przy obecności przynajmniej połowy ogólnej liczby członków. W wypadku równości głosów rozstrzyga głos przewodniczącego.

B. Zarząd

32. Władzą wykonawczą oddziału jest Zarząd, składający się z prezesa, wiceprezesa, sekretarza, skarbnika, bi-

bliotekarza i gospodarza. Walne Zebranie wybiera prezesa i pięciu członków, którzy powyższe funkcje rozdzielają między siebie.

33. Wszelkie urzędy z wyboru, sprawowane przez członków, są bezpłatne.

34. Zarząd kieruje się regulaminem wewnętrznym, który sam uchwala. W posiedzeniach Zarządu mogą brać udział z głosem doradczym członkowie Komisji Rewizyjnej i kierownicy sekcji. Trzykrotna z rzędu nieusprawiedliwiona nieobecność członka Zarządu na posiedzeniach powoduje utratę mandatu. W razie ustąpienia któregokolwiek z członków, Zarząd ma prawo uzupełnienia swego składu przez kooptację. Jedynie w razie ustąpienia prezesa lub jednoczesnego ustąpienia 3 członków Zarządu musi być zwołane Nadzwyczajne Walne Zebranie celem dokonania nowych względnie uzupełniających wyborów. — Uchwały zapadają zwykłą większością głosów przy obecności przynajmniej 4 członków Zarządu, w tym prezesa lub wiceprezesa.

35. Do kompetencji Zarządu należy:

a) realizacja celów P. T. F. w oddziałach,
b) reprezentacja oddziału na zewnątrz,
c) dysponowanie funduszami w granicach budżetu oraz prowadzenie ksiąg rachunkowych i inwentarza,
d) układanie sprawozdań rocznych i preliminarza budżetowego dla Walnego Zebrania,
e) przyjmowanie członków rzeczywistych i wspierających oraz adeptów (art. 10), przedstawianie Walnemu Zebraniu kandydatów na członków honorowych oraz zawieszanie i wykreślanie członków w myśl art. 20 i 22,
f) zwoływanie Walnych Zebrań według postanowień art. 29 i 30,
g) wydawanie regulaminów wewnętrznych,
h) tworzenie sekcji i zatwierdzanie regulaminu tychże,
i) decydowanie o wszelkich sprawach Oddziału niezastrzeżonych Walnemu Zebraniu.

36. Kompetencje poszczególnych członków Zarządu są następujące:

a) prezes reprezentuje oddział P. T. F. na zewnątrz, przewodniczy na wszystkich zebraniach z wyjątkiem Walnych Zebrań, oraz ma główny nadzór nad działalnością Zarządu i całego Oddziału P. T. F.,
b) wiceprezes zastępuje prezesa i zajmuje się sprawami administracyjnymi i organizacyjnymi (organizacja imprez, propaganda itp.),
c) sekretarz załatwia korespondencję, przygotowuje materiał na zebrania, sporządza protokóły zebrań Zarządu i Walnych Zebrań, zawiaduje aktami i archiwum akt oraz prowadzi referat osobowy członków,
d) skarbnik zawiaduje funduszami Oddziału P. T. F., przygotowuje preliminarz budżetowy i układa bilans,
e) bibliotekarz zawiaduje biblioteką i czytelnią Oddziału,
f) gospodarz prowadzi spis inwentarza i urządzeń Oddziału i redaguje kronikę.

37. Prezes wraz z sekretarzem podpisują w imieniu Oddziału P. T. F. wszelką korespondencję i dokumenty z wyjątkiem zobowiązań pieniężnych. Dokumenty dotyczące zobowiązań pieniężnych podpisują prezes i skarbnik.

C. Komisja Rewizyjna

38. Komisja Rewizyjna składa się z przewodniczącego i 2 członków. Walne Zebranie wybiera również 3 zastępców, którzy wchodzą do Komisji Rewizyjnej w razie nieobecności jej stałych członków. Komisja Rewizyjna ma za zadanie kontrolę całokształtu działalności Zarządu a w szczególności sprawdza księgi kasowe z alegatami i ewidencję członków. Protokóły z dokonanych rewizyj winny być podpisane conajmniej przez przewodniczącego i jednego z rewidujących. W wyniku każdorazowej rewizji przesyła Komisja Rewizyjna w ciągu 7 dni odpis protokółu Zarządowi do wiadomości. Na Walnych Zebraniach przewodniczący Komisji Rewizyjnej zdaje sprawę z działalności Komisji Rewizyjnej oraz stawia wniosek w sprawie udzielenia absolutorium Zarządowi.

D. Komisja Rozjemcza.

39. Komisja Rozjemcza jest powołana do rozpatrywania zatargów powstałych między członkami na tle działalności w P. T. F. Komisja Rozjemcza składa się z 3 członków, którzy każdorazowo wybierają spośród siebie przewodniczącego, oraz 3 zastępców. Uchwały zapadają większością głosów. Od decyzji Komisji Rozjemczej przysługuje członkowi prawo odwołania się do Głównej Komisji Rozjemczej. Komisja Rozjemcza działa na podstawie regulaminu uchwalonego przez Zarząd.

E. Komisja Kwalifikacyjna.

40. Komisja Kwalifikacyjna jest powołana do wydawania ocen o pracach członków z artystycznego punktu widzenia. Komisja Kwalifikacyjna składa się z 5 członków, którzy wybierają spośród siebie przewodniczącego. Orzeczenia Komisji Kwalifikacyjnej są prawomocne przy obecności pełnego kompletu. Uchwały zapadają większością głosów. Walne Zebranie oprócz stałych członków Komisji Kwalifikacyjnej wybiera również 3 zastępców. W razie nieobecności lub ustąpienia stałego członka Komisji Kwalifikacyjnej w jego miejsce wchodzi automatycznie zastępca, który nabiera pełni praw członka stałego. Przy ocenie prac członka Komisji Kwalifikacyjnej, ten nie bierze w tym udziału.

VI. Sekcje

41. Oddział tworzy sekcje dla urzeczywistnienia swoich poszczególnych zadań:

a) sekcje powstać mogą z inicjatywy nie mniej niż 5 członków za zgodą Zarządu Oddziału,
b) sekcja kieruje się w swej działalności regulaminem uchwalonym przez Zarząd Oddziału na wniosek sekcji,
c) sekcje posiadają własne kierownictwo wybrane na ich zebraniu; sekcje nakładać mogą na swych członków dodatkowe opłaty, które mogą być używane wyłącznie na cele odnośnej sekcji. Ważność uchwały w przedmiocie obciążania. członków sekcji zależna jest od zatwierdzenia przez Zarząd Oddziału,
d) Zarząd Oddziału sprawuje kontrolę nad działalnością sekcji, posiada prawo zawieszania ich uchwał i podejmowania decyzji o ich rozwiązaniu.

VII. Prawa i obowiązki Oddziałów

42. Każdy Oddział ma prawo wysłania delegatów na Walny Zjazd Delegatów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego (art. 49); Oddziały liczące do 50 członków rzeczywistych i honorowych 2 delegatów, na każde rozpoczęte dalsze 50 członków dodatkowo po jednym delegacie.

43. Oddziały wpłacają do Zarządu Głównego P. T. F. na każdego członka wpisowe w wysokości 50% wpisowego uchwalonego przez Walny Zjazd Delegatów.

44. Oddziały wpłacają miesięcznie do Zarządu Głównego za każdego członka sumę wynoszącą 20% składki członkowskiej.

45. Oddziały mają obowiązek respektowania zarządzeń Zarządu Głównego.

46. W wypadku zalegania, mimo dwukrotnego upomnienia, w wypłacie należności określonych w art. 43 i 44 Zarząd Główny może zawiesić Zarząd odnośnego Oddziału w czynnościach i przez swego komisarza zwołać Nadzwyczajne Walne Zebranie członków Oddziału celem rozpatrzenia sprawy i ewentualnego wyboru nowego Zarządu.

47. Zarządy Oddziałów przesyłają Zarządowi Głównemu sprawozdania z działalności i wykazy personalne w okresach ustalonych przez Zarząd Główny.

VIII. Rozwiązanie Oddziału

48. Rozwiązanie Oddziału nastąpić może na mocy uchwały zwołanego w tym celu Walnego Zebrania w trybie określonym w art. 31. Walne Zebranie wybierze Komisję Likwidacyjną, która przekaże majątek Zarządowi Głównemu P. T. F. Winno to nastąpić także w razie rozwiązania Oddziału przez władze.

IX. Władze Naczelne P. T. F.

A. Walny Zjazd Delegatów

49. Do kompetencji Walnego Zjazdu Delegatów należy:
 a) wybór członków Zarządu Głównego, Komisji Rewizyjnej, Komisji Rozjemczej i Komisji Kwalifikacyjnej,
 b) zatwierdzenie bilansów i sprawozdań Zarządu Głównego,
 c) uchwalenie składek członkowskich i wpisowego (art. 19),
 d) zatwierdzenie budżetu na rok następny,
 e) decyzja w sprawie wniosków Zarządu Głównego i Oddziałów,
 f) dyspozycja majątkiem zarządzanym przez Zarząd Główny w zakresie przekraczającym ramy budżetu,
 g) mianowanie członków honorowych,
 h) zawieszenie Zarządu Oddziału w myśl postanowienia art. 46,
 i) rozwiązanie P. T. F.

50. Zarząd Główny zwołuje w kwietniu doroczny Walny Zjazd Delegatów, Nadzwyczajny zaś Zjazd w miarę potrzeby według swego uznania. Zarząd Główny ma również obowiązek zwołania najpóźniej w ciągu miesiąca Nadzwyczajnego Walnego Zjazdu, gdy tego zażąda Komisja Rewizyjna lub conajmniej $^1/_{10}$ część delegatów. Wniosek delegatów złożony na piśmie, winien wskazać cel Zjazdu.

51. O czasie i miejscu Walnego Zjazdu Zarząd Główny zawiadomi Oddziały pisemnie przynajmniej na 30 dni naprzód z podaniem przedmiotu obrad.

52. Przewodniczącym Walnego Zjazdu może być każdy delegat wybrany zwyczajną większością głosów.

53. Wybór członków mających sprawować określone statutem urzędy i godności, jak również uchwały dotyczące spraw osobistych członków dokonywuje się przez głosowanie tajne.

54. Uchwały Walnego Zjazdu Delegatów zwołanego zgodnie z przepisami statutu, zapadają ważnie bez względu na ilość przybyłych. Walne Zjazdy zwołane w celu zmiany statutu, nabycia, zbycia lub obciążenia nieruchomości i rozwiązania P. T. F. podejmują uchwały przy obecności przynajmniej połowy ogólnej liczby delegatów. W braku tej połowy powtórny Walny Zjazd zostaje zwołany w trybie art. 51, uchwały jego zapadają ważne bez względu na ilość przybyłych.

55. Uchwały Walnego Zjazdu Delegatów zapadają zwykłą większością głosów. Uchwały dotyczące zmiany statutu, obciążenia, nabycia lub zbycia nieruchomości oraz rozwiązania P. T. F., wymagają do swej ważności większości $^2/_3$ głosów obecnych. W razie równości lub braku jednego głosu do kwalifikowanej większości rozstrzyga głos przewodniczącego.

B. Zarząd Główny

56. Zarząd Główny P. T. F. składa się z 5 członków, którzy dzielą się między sobą funkcjami prezesa i innych członków (art 59).

57. Zarząd Główny ma następujące prawa i obowiązki:
 a) realizacja celów P. T. F.,
 b) zarządzanie majątkiem i funduszami w granicach budżetu oraz prowadzenie ksiąg rachunkowych i inwentarzy,
 c) układanie sprawozdań rocznych i preliminarza budżetowego dla Walnego Zjazdu Delegatów,
 d) przedstawianie Walnemu Zjazdowi kandydatur na członków honorowych oraz wniosków o zawieszenie działalności Zarządu Oddziału w myśl art. 49,
 e) zwoływanie Walnych Zjazdów Delegatów w myśl postanowień art. 50,
 f) decydowanie we wszystkich sprawach P. T. F. niezastrzeżonych Walnemu Zjazdowi Delegatów,
 g) wysłanie delegata na zebranie konstytucyjne nowych Oddziałów z głosem doradczym,
 h) koordynacja działalności poszczególnych oddziałów,
 i) prawo i obowiązek wnikania w wewnętrzną organizację i działalność Oddziałów,
 j) przyjmowanie i zwalnianie płatnych pracowników Zarządu Głównego,
 k) decydowanie o miejscu i terminie wystaw ogólnopolskich i zagranicznych.

58. Zarząd Główny P. T. F. odbywa w miarę potrzeby a przynajmniej raz na miesiąc posiedzenie, które zwołuje prezes lub jego zastępca. Zwołanie jest obowiązujące w razie pisemnego żądania 2 członków Zarządu Głównego. Zebranie może podjąć ważną uchwałę przy obecności przynajmniej 3 członków. Zebraniom Zarządu Głównego przewodniczy prezes lub jego zastępca. Uchwały zapadają zwykłą większością głosów, w razie równości rozstrzyga głos przewodniczącego. Z każdego posiedzenia spisuje się protokół, który podpisuje przewodniczący i sekretarz.

59. Prezes (względnie zastępca) jest przedstawicielem P. T. F. na zewnątrz i wraz z sekretarzem podpisuje w imieniu P. T. F. wszelką korespondencję i dokumenty, natomiast wszelkie pisma i dokumenty, dotyczące zobowiązań pieniężnych podpisuje łącznie z skarbnikiem względne upoważnionym przez Zarząd Główny członkiem Zarządu Głównego. Sekretarz kieruje biurem P. T. F., skarbnik prowadzi kasę i rachunkowość P T. F. z prawem przelania swych czynności na osoby trzecie pod własną odpowiedzialnością. Zakres czynności innych członków określa Zarząd Główny.

C. Główna Komisja Rewizyjna

60. Główna Komisja Rewizyjna składa się z 3 członków i 2 zastępców, wybieranych corocznie przez Walny Zjazd spośród delegatów. Główna Komisja Rewizyjna sprawdza przynajmniej raz na rok stan inwentarza, rachunkowości i kasy Zarządu Głównego. Ze swych czynności Główna Komisja Rewizyjna składa sprawozdanie Zjazdowi Delegatów.

D. Główna Komisja Rozjemcza

61. Do rozpatrzenia zatargów między oddziałami oraz między Zarządem Głównym a oddziałami, Walny Zjazd Delegatów powołuje Główną Komisję Rozjemczą, składającą się z trzech członków i trzech zastępców. Główna Komisja Rozjemcza orzeka w składzie 3 członków. Orzeczenia Głównej Komisji Rozjemczej są ostateczne i podlegają wykonaniu przez właściwy zarząd.

Postanowienie wniosku przez Główną Komisję Rozjemczą o zawieszenie czynności Zarządu Oddziału wiąże Zarząd Główny (art. 46 i 49-d).

E. Główna Komisja Kwalifikacyjna

62. Główna Komisja Kwalifikacyjna, kwalifikuje wyniki pracy członków P. T. F. pod względem poziomu artystycznego fotografii. Do kompetencji Głównej Komisji Kwalifikacyjnej należą sprawy o charakterze ogólnopolskim i międzynarodowym.

Główna Komisja Kwalifikacyjna składa się z 5 członków i 3 zastępców, wybieranych na Walnym Zjedzie Delegatów P. T. F.

X. Fundusze

63. Zarząd Główny czerpie dochody z następujących źródeł:
 a) z udziału w składkach i wpisowego członków Oddziałów (art. 43 i 44),
 b) z wydawnictw,
 c) z darowizn, zapisów i subwencji,
 d) z odsetek od kapitału,
 e) z innych nieprzewidzianych źródeł.

XI. Przepisy ogólne

64. Statut niniejszy może być zmieniony lub uzupełniony przez Walny Zjazd Delegatów na wniosek Zarządu Głównego lub conajmniej 10 delegatów z uwzględnieniem postanowień art. 54 i 55. Treść projektowanej zmiany winna być podana do wiadomości oddziałów w terminie ustalonym w art. 51.

65. Rozwiązanie P. T. F. i rozporządzenie jego majątkiem może nastąpić jedynie na mocy uchwały Walnego Zjazdu Delegatów w trybie art. 54 i 55. Zjazd ten wybiera Komisję Likwidacyjną.

XII. Przepisy przejściowe

66. Kluby i Koła Fotograficzne uczestniczące w Walnym Zjeździe Organizacyjnym, które zadeklarują gotowość do przystąpienia do P. T. F., uważa się za założycieli P. T. F.

67. Założycielom P T. F. pozostawia się termin roczny na przystosowanie swoich dotychczasowych regulaminów i statutów do przepisów niniejszego statutu.

Na mocy decyzji Prezydenta m. st. Warszawy z dnia 23 kwietnia 1948 r. L. dz. OI-5673/48 wydanej na podstawie art. 21 Prawa o Stowarzyszeniach z dnia 27 października 1932 r. (Dz. U. R. P. Nr 94 poz. 808) wpisano do Rejestru Stowarzyszeń i Związków Zarządu Miejskiego w m st. Warszawie pod Nr 249 stowarzyszenie pod nazwą „Polskie Towarzystwo Fotograficzne".

za Prezydenta m. st. Warszawy
Naczelnik Wydziału Społeczno-Politycznego
(—) Roman Kochański

Pieczęć okrągła:
— 139 —
Zarząd Miejski w m. st.
Warszawie

Sekcja Twórczości Fotograficznej „Zaiksu"

Przy okólniku Nr. 4 jaki Zarząd Sekcji Twórczości Fotograficznej „Zaiksu" rozesłał do swoich członków (okólnik ten był przedrukowany w poprzednim n-rze „Świata Fotografii), „Zaiks" rozesłał swoim członkom nowy cennik za reprodukowanie fotografii drukiem. Cennik ten został również rozesłany do całej polskiej prasy oraz do wszystkich wydawnictw. Poniżej podajemy tekst tego cennika:

C E N N I K
za reprodukowanie fotografii drukiem:

A) P R A S A (wszelkich typów)

1. Opłata za każdą fotografię przyjętą przez redakcję niezależnie od tego czy fotografia idzie zaraz do druku, czy do archiwum:

za format 13 x 18 lub mniejszy . .	zł 200.—
„ „ 18 x 24 : : :	„ 400.—

2. Honorarium za prawo jednorazowego reprodukowania fotografii (należne poza opłatą jak wyżej):

na całej pierwszej stronie . . .	zł 4.000.—
na całej ostatniej stronie : . . .	„ 3.000.—
wewnątrz numeru : :	„ 500.—

B) W Y D A W N I C T W A

1. P o c z t ó w k i (lub albumiki złożone z pocztówek:

przy nakładzie do 10.000 egz. . . .	3,5%
„ „ „ 20.000 „ . . .	3 %
„ „ powyżej 20.000 „ . . .	2,5%

2. P l a k a t y i plansze ścienne:

przy nakładzie do 10.000 egz. . . .	2 %
„ „ „ 20.000 „ . . .	1,5%
„ „ powyżej 20.000 „ . . .	1 %

UWAGI:

a) procent wymieniony wyżej w punkcie 1 i 2 rozumie się od ceny detalicznej pocztówki, plakatu etc. brutto.

b) w braku pisemnej umowy między wydawcą a autorem fotografii obowiązują zasady, iż zgoda autora na reprodukowanie fotografii dotyczy t y l k o j e d n e g o n a k ł a d u, i że w razie niewydania w ciągu roku zakupionej fotografii, wydawca traci do niej prawa.

Zwraca się uwagę na to, że powyższy cennik w grupie B) „Wydawnictwa" posiadał jeszcze pkt. 3, który podawał ceny za reprodukowanie fotografii w wydawnictwach książkowych. W kalkulacji tych cen zakradła się jednak omyłka matematyczna, która w najbliższym czasie będzie sprostowana i podana przez „Zaiks" do wiadomości zarówno swym członkom, jak i zainteresowanym wydawcom.

POLSKIE TOWARZYSTWO FOTOGRAFICZNE
Oddział w Warszawie

Oddział warszawski Polskiego Towarzystwa Fotograficznego odbywa w świetlicy „Zaiksu" przy ul. Śniadeckich nr 10 stałe wieczory dyskusyjne, co drugi wtorek o godzinie 18-ej. Oto kalendarzyk na drugą połowę miesiąca maja oraz na czerwiec:

11 maja — wieczór dyskusyjny pt. „Omawiamy Wystawę Poznańską".

25 maja — odczyt Janiny Mierzeckiej pt. „O prawdę w fotografii". Po odczycie dyskusja.

8 czerwca — wieczór Sekcji Filmowej Oddziału Warszawskiego P. T. F. — pokaz filmów amatorskich członków Sekcji.

I Doroczne Walne Zebranie członków Oddziału Warszawskiego P. T. F. zostało zwołane na dzień 1 czerwca godz. 17 w lokalu przy ul. Śniadeckich 10.

Z uwagi na akcję ujednolicenia organizacyjnego stowarzyszeń fotograficznych w Polsce i wobec faktu iż statut Polskiego Towarzystwa Fotograficznego został już zatwierdzony — Zarząd Główny Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w oparciu o Referat Fotografiki Ministerstwa Kultury i Sztuki wzywa istniejące na terenie kraju stowarzyszenia do solidarnej współpracy zbiorowej w ramach Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Przewiduje się, iż wszelkie interesujące zrzeszenia sprawy rozpatrzy i zadecyduje ogólnopolski zjazd delegatów P. T. F., który odbędzie się dnia 20 czerwca br. w Warszawie, ul. Śniadeckich 10, w sali ZAIKS-u.

W Muzeum Narodowym w Warszawie odbył się I cykl odczytów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego (Oddział w Warszawie), urządzonych pod egidą Sekcji Twórczości Fotograficznej ZAIKSu. Program był następujący: Prof. Jan Bułhak — „Fotografia krajoznawcza i jej znaczenie społeczne", Marian Schulz — „Podstawy psychologiczne i estetyczne w fotografii", mgr Zygmunt Obrąpalski — „Wpływ fizyki i chemii na kształtowanie fotografii jako sztuki", mgr Zbigniew Pękosławski — „Atrakcyjność zawodu fotograficznego", dr Tadeusz Cyprian — „Najnowsze osiągnięcia fotografii kolorowej". Odczyty ilustrowane były przezroczami i filmami wąskotaśmowymi.

Klub Miłośników Fotografii w Toruniu zakończył urządzanie swego lokalu. Lokal składa się z gustownie urządzonej świetlicy oraz ciemni, w której brak jeszcze kompletnego wyposażenia technicznego. Lokal mieści się przy Placu św. Jana (narożnik ul. Łazienną).

Stała obserwacja przejawów życia Sekcji Twórczości Fotograficznej w ZAIKSie pozwala stwierdzić, iż Sekcja rozrasta się tak pod względem ilości członków, jak i pod względem prestiżowym. Wyjaśnić należy, iż istnienie swoje zawdzięcza Sekcja Generalnemu Dyrektorowi ZAIKSu p. Waleremu Jastrzębiec-Rudnickiemu, który obok zasadniczej zasługi w znaczeniu ochrony prawa autorskiego, spełnił znakomicie rolę opiekuna i mecenasa.

Na tym miejscu składamy p. Waleremu Rudnickiemu podziękowanie za całokształt starań i trudów, jakie podjął dla uregulowania tak rozległego a nieuporządkowanego zagadnienia oraz wyrażamy nadzieję, iż zechce w dalszym ciągu otaczać Sekcję mądrą swoją opieką.

Z prasy

Głos Wielkp. nr 115 z dn. 27. IV.

Otwarcie II Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu

Równolegle z uroczystą inauguracją Międzynarodowych Targów Poznańskich otwarto w Poznaniu kilka ciekawych wystaw o zasięgu ogólnokrajowym, by zapoznać liczne rzesze turystów i gości nie tylko z chlubnym naszym dorobkiem gospodarczym w odbudowującej się z gruzów Ojczyźnie, lecz z niemniej ważkim w całokształcie życia i stosunków międzynarodowych — dorobkiem kulturalno-artystycznym (Muzeum Wlkp., Salon Plastyków, Dom Pocztowca).

II Ogólnopolska Wystawa Wielkopolska Fotografiki otwarta w ub. sobotę w „Domu Pocztowca" przy al. Marcinkowskiego w obecności przedstawicieli władz i licznych gości, ilością wystawionych eksponatów (blisko 200 prac) i wysokim ich poziomem artystycznym dystansuje ubiegłoroczną wystawę. Jest ona wymownym pokazem pracy, dowodem postępu oraz debiutem młodych autorów. Wkład Poznania — obok Warszawy — w tę młodą jeszcze dziedzinę sztuki, jaką jest fotografia artystyczna, jest wcale pokaźny (Kosowicz, Leszczyński, Maćkowiak Maksymowicz, Myszkowski, Obrąpalska, Obrąpalski, Piątek, Poradowski, Śliwiński Stamm, Strumiński).

Ubiegłego roku na I Ogólnopolskiej Wystawie Fotografiki pierwszą nagrodę otrzymał Poznań. Obecna wystawa, której jury pod przewodnictwem prof. Jana Bułhaka stanowią Zenon Maksymowicz, mgr Z. Obrąpalski i radca M. Schulz jako przedstawiciel Min. Kultury i Sztuki — zawiera prace nagrodzone na I Konkursie Fotograficznym Min. Kultury i Sztuki. Również zawiera ona pokaz prac wyłonionych na konkursie Fotografii Dokumentarnej o walorach artystycznych.

Po przemówieniu wstępnym p. Nowakowskiego, przew. Stow. Miłośników Fotografiki w Poznaniu — zabrał głos przedstawiciel Min. Kultury i Sztuki — radca Marian Schulz charakteryzując drogi dzisiejszej fotografiki polskiej, której rozwój popiera państwo, doceniając jej wagę jako czynnika upowszechnienia kultury plastycznej wśród szerokich rzesz. Radca Schulz dokonał zarazem oficjalnego aktu otwarcia wystawy, która udostępniona będzie zwiedzającym przez cały okres trwania Targów. Nagrodzone eksponaty z tej wystawy przesłane zostaną na wystawy fotografii do Pragi i Paryża. Otwarciu II Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki towarzyszył zjazd autorów z całego niemal kraju, wśród których nie brak również przedstawicieli warstw pracujących potwierdzających swoim udziałem w wystawie powszechność, a nie elitaryzm tej pięknej gałęzi sztuki.

T. Ski

Express Poznański 10 maja 1948

Wystawa ogólnopolska fotografiki

Ogólnie biorąc II Salon fotografiki jest ciekawszy niż zeszłoroczny. Widzimy więcej prac o zdecydowanym artyzmie, więcej fotografiki a mniej fotografii. Bo trzeba wiedzieć, że między tymi dwoma pojęciami zachodzi kardynalna różnica. Fotografia to sama technika, aparat, „pstryknięcie" i nic więcej. Fotografika to już sztuka przez coraz większe S — przynajmniej za granicą (ale i u nas zaczyna być lepiej pod tym względem).

Niektórzy z malarzy zastanawiają się jeszcze „czy fotografika jest w ogóle sztuką?". Są zazdrośni o swoje malarstwo. Niechby jednak obejrzeli sobie fotomontaże El Lissytzkyiego, Heartfielda czy Hannache Höch!

Niechby pomyśleli choćby o „aeropejzażach" (zdj. z samol.) o szach. pól przypominającej najbardziej abstrakcyjną plastykę, o wyzyskaniu promieni Roentgena dla celów artystycznych a upiornej wręcz zdematerializowanej wizji jaką mogą być np. kwiaty odtworzone tą metodą (radiografia), o cudownych „fotogramach" Man Raya, o eksperymentach paryżanina Maxa Erusta i George Gro? sza, którzy kombinowali malowidła z fotografiami... Zachęcił ich do tego czarodziej Picasso, który pracował nożyczkami, klajstrem, pędzlem, piórem itd., tworząc taką „mieszaną techniką" sławne obrazy. I myślę jeszcze, że przydałby się naszym fotografikom ściślejszy kontakt z osiągnięciami ich kolegów zagranicznych, podpatrywanie tego co się robi gdzie indziej, pogłębienie problematyki — plastycznej. Bo fotografika jest sztuką „plastyczną", choć najmłodszą ze sztuk.

Oto brom Janusza Bułhaka „Pajęczyna", graniczący już z pewną fantastyką formy. Oto Witolda i Mariana Dederko „Lucifer — fotonit guma", udowadniający, że może we fotografice zaistnieć kubizm, owo geometryczne rozbijanie przedmiotu. „Akt I" Janiny Schabenbeck-Mokrzyckiej przenosi nas w sferę innych przeżyć, niemniej jest trafnie wkomponowany w płaszczyznę i efektowny w rozmieszczeniu światłocienia. Prace Zbigniewa Dłubaka pod poetyckiemi tytułami („Ulice są dla ludzi, nie dla słońca", „Przeciągasz się jak kot") są już poważnym przyczynkiem do tworzenia „surrealizmu". fotograficznego. „Ludzie" to pionki szachowe, „słońce" to po prostu kula, a „przeciągający się kot" — rurki fantastyczne... Wymieńmy Ireny Strzemiecznej „Dymy nad Birkenau", Zb. Pękosławskiego „Na drutach Buchenwaldu", wtórnik wielokrotny fotonizowany, Edwarda Hartwiga „Synchronizm", brom przypominający jakiś dziwny impresjonizm, zespoły plam i plamek, atomów i molekuł w kosmicznym wirze. Bolesławy Zdanowskiej. „Winobranie" jest ciekawym zestawieniem przedmiotów, owych winogron u czoła, których rytm powtórzony jest przez białe zęby dziewczyny.

Oto najlepsze eksponaty wystawy. Oby stały się one przykładem jak pracować, w jakim kierunku rozwijać poszukiwania. Bo sztuka — aby zasłużyć na to miano — jest wiekuistym poszukiwaniem formy jako duchowego wyrazu.

Dr F. Nowowiejski

Prasa warszawska („Wieczór") podała, iż do Gdańska wpłynął statek „Lublin" z ładunkiem m. in. papieru fotograficznego.

Kurier Codzienny w n-rze 98 z dnia 10. 4. 1948 donosi, iż na Targach Lipskich pojawiły się nowości w zakresie produkcji aparatów fotograficznych. A więc wyroby Zeissa z Jeny i — przede wszystkim — budzący ogólne zainteresowanie, produkowany w strefie radzieckiej nowy aparat małoobrazkowy firmy „Wefo".

Na temat indywidualnej wystawy prof. Bułhaka w Warszawie następująca prasa polska podała szereg recenzji: Trybuna Dolnośląska (nr 109), Życie Warszawy (nr 108), Wieczór (nr 111), Rzeczpospolita (nr 90), Głos Ludu (nr 108), Gazeta Ludowa (nr 104, 106, 108), Trybuna Robotnicza (nr 104), Express Wieczorny (nr 104, 113), Kurier Codzienny (nr 103, 111), Polska Zbrojna (nr 112).

Komunikaty

Fotograficy Janusz Podoski i Benedykt Dorys (obaj w Warszawie) opracowują długoletnie swoje zbiory portretów sławnych osobistości polskiej oświaty, kultury i sztuki. Praca ta przeznaczona jest dla Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz na cele społeczne i wystawowe.

Z uwagi na znaczną liczbę zainteresowanych w Krakowie sprawą fotografiki (około 80 osób), przewiduje się w najbliższym czasie utworzenie P. T. F. Oddziału w Krakowie.

Liceum Fotografiki w Gdyni zostało upaństwowione zarządzeniem Ministra Oświaty z dnia 25 stycznia 1948 r. z ważnością od 1. 9. 1947 r.

Prawdopodobnie w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie powstanie Studium Fotografiki. Sprawa jest w toku rozważań. Jest niewykluczone, iż podobne studium powstanie również w Poznaniu.

Bardzo ożywioną działalność zaczyna wykazywać Ośrodek Kultury Fotograficzno-Filmowej przy Liceum Warmińsko-Mazurskim w Szczytnie. Ośrodek ten kierowany jest przez pp. Sheybala i Hermanowicza.

Z ruchu wydawniczego

INŻ. EUGENIUSZ SZMIDTGAL. Materiały fotograficzne i ich obróbka. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik". 1948 r. str. 102.

Książkę tę należy powitać z najwyższym uznaniem. Autor nadzwyczaj szczegółowo a jednocześnie bardzo przystępnie omawia zagadnienia w naszej literaturze dotychczas w ten sposób nie poruszane. Nie ogranicza się do podawania suchych recept, lecz wyjaśnia wpływ wszelkich czynników, które zmieniają rezultat końcowy, i podaje sposoby uniknięcia błędów powodowanych bezmyślną skrupulatnością. Wyjaśnia doskonale właściwosci i sposób doboru materiałów i chemikalii, poucza o ich używaniu i przechowywaniu oraz zapoznaje z szeregiem pojęć których ignorancja jest niestety powszechna wśród zarówno amatorów jak i zawodowców.

Książka ta może służyć jako doskonały podręcznik szkolny. Każde zdanie jest przemyślane i daje nam treść dokładną, zupełną, bez niedomówień i niejasności. To co nazywamy „literaturą" lub „wodą", jest tej książce zupełnie obce.

Z. O.

Redakcja nasza otrzymała szereg książek radzieckich, poświęconych fotografii amatorskiej.

DONDE A. Pogadanki fotograficzne. Str. 112 Książka podzielona na siedem pogadanek. Przeznaczona jest dla już posiadających pewne wiadomości, nabyte z podręczników lub z praktyki, i zajmuje miejsce pośrednie między podręcznikami dla początkujących a podręcznikami szczegółowymi na najwyższym poziomie. W treści autor podaje bardzo wiele przepisów i tablic, a co naiważniejsze wszędzie wyjaśnia naukowe podstawy zjawisk, przytaczając wzory i przykłady na ich stosowanie.

MIKULIN W. P. Pierwsza książka fotograficzna. Goskinoizdat. Str. 64. Przejrzyście napisana książeczka, przeznaczona dla stawiających „pierwszy krok". Pomimo przystępności daje jednak sporo ciekawych wskazówek nawet dla bardziej zaawansowanego.

BUNIMOWICZ D. Fotografia dla pioniera i ucznia. Str. 139. Podręcznik uwzględnia najbardziej nowoczesne aparaty małoobrazkowe i ich obsługę, omawiając jednocześnie estetykę zdjęć i kompozycję. Na szczególne wyróżnienie zasługują bardzo przejrzyste i liczne rysunki.

SELIWERSTOW A. Zdjęcia fotograficzne przy świetle sztucznym, Str. 66. Książeczka podaje spis materiałów i przyborów do zdjęć przy świetle sztucznym i sposób ich używania. Tablice naświetleń i wskazówki estetyczne uzupełniają książkę.

ZELIKMAN B. Klisze i błony fotograficzne. Biblioteka fotoamatora tom 7. Str. 102. Autor wyjaśnia (doskonale ilustrując wykresami i fotografiami) pojęcia czułości, twardości itp.. Omawia systemy sensitometrii i rodzaje sensitometrów i desitometrów. Wyjaśnia pojęcie i oznaczenia barwoczułości oraz zastosowanie filtrów. Książka ta jest wzorem typu książki, jakiego niestety nie mamy dotychczas w naszej literaturze fotograficznej.

Z. O.

J. SUNDERLAND

Szwajcarskie almanachy fotograficzne 1947 i 1948

nie powołują się na autorytet jakiegokolwiek towarzystwa fotograficznego i nie podają nazwisk autorów. Są to w istocie kalendarze, tzw. „terminatki", z miejscem na notatki na tydzień z jednej strony a ilustracją fotograficzną odpowiedniej pory roku z drugiej. Wydawało by się, że w wydawnictwie tego rodzaju, raczej handlowym niż artystycznym, strona użytkowa musi znakomicie przeważać. Obejrzenie sprawia miłą niespodziankę. Jeśli to jest wydawnictwo istotnie mające użytek praktyczny na celu, świadczy ono wymownie o wysokim poziomie wymagań publiczności szwajcarskiej. Czy nie wiąże się to z błogosławieństwem pokoju w ciągu kilku pokoleń?

Oczywista, że w fotografii szwajcarskiej wybitną, bodaj że najwybitniejszą rolę grają tematy górskie. Rzecz ciekawa. Fotografia górska, zdawałoby się a priori, winna tak bardzo narzucać twórcom potęgę swoich tematów, że na wypowiadanie się indywidualności artysty nie powinno być miejsca. Tymczasem doświadczenie zaprzecza temu założeniu. W rzeczywistości fotografia górska w bardzo wysokim stopniu wywołuje ujawnianie się nietylko indywidualności, że się tak wyrażę, osobistej, lecz także indywidualności narodowej. Te same Tatry są bardziej romantyczne i z niebem związane u Polaków (J. Stalony Dobrzański, Kaczmarek, Romer), bardziej w sobie zamknięte i statyczne u Czechów. A widziałem podobizny znanych mi szczytów i przełęczy tatrzańskich w angielskim miesięczniku fotograficznym (z roku, zdaje się, 1922); gdyby nie podpisy, wziąłbym je za Himalaje. Alpy, Kaukaz i Himalaje Włocha Selli są majestatyczne, szlachetne w liniach, teatralne; te same Alpy u Francuzów (Ichac, de Segonzac) są plamowe, malarskie. Niemieckie zaś zdjęcia — to przeważnie dokumenty, napróżno dążące do wzbudzenia odczucia kolosalności.

Wciśnięta między świat germański a dwa kraje łacińskie, podlegająca wpływom tych trzech regionów kulturalnych, Szwajcaria wykazuje inteligentny, sympatyczny eklektyzm. Góry szwajcarskie są rozmaite, żywe i subtelne. Znać, że robią je nie turyści, związani z terenem chwilowo i jednostronnie, lecz ludzie wśród gór wyrośli, z nim sobie życie układający, zawierający z nimi przymierza, uzyskujący służebności przechodu i wypasu. Ze znanych fotografików górskich najbardziej przypominają styl Austriaka, dra Detnera z Insbruku, Tyrolczyka, znacznie więcej zawdzięczającego słonecznej wizji i klarownej myśli Italii, niż twardej rzeczywistości swoich pobratymców północnych.

Element ludzko- i zwierzęco-anegdotyczny (wycieczki na lądzie i wodzie, dzieci itd.) bardzo przyjemny i niekrzykliwy. Dziwi zato słabość zdjęć architektonicznych. Reprodukcja bardzo dobra.

Jan Sunderland

The British Photographic Almanach 1948

Tak bardzo popularny u nas ten almanach zmienił swój wygląd. Format jest nieco większy, ale zato co do objętości o wiele mniejszy.

Jak zawsze jest bardzo ciekawy, gdyż daje roczny przekrój zachodniego przemysłu fotograficznego z uwzględnieniem przede wszystkim Anglii i Ameryki. W tym roku zawiera tylko 32 ilustracje, technicznie znakomicie wykonane, choć z punktu artystycznego bardzo przeciętne z wyjątkiem portretu „Julian Smith'a", rzeczywiście znakomitego.

Z artykułów wymienić musimy ciekawy artykuł wstępny pt. Sztuka, Piękno i Kompozycja, podpisany przez wydawców, dobrą rozprawkę o użyciu filtrów w górach Richardson'a, oraz wyczerpujący artykuł o fotografii małoobrazkowej.

Dział przeglądu nowości w fotografii zawiera między innymi bardzo oryginalny wzmacniacz w jednym płynie z preparatem Kodaka pod nazwą „Wetting Agent", szereg wzmianek o udoskonaleniach w otrzymaniu wielo-

barwnych fotogramów, wzmiankę o błyskowych lampach elektronowych itp.

Z aparatury nic specjalnie ciekawego. Wymienimy światłomierz Westona, Ilforda densytometer kosztuje tylko Ł 12; proponuję przeliczyć na naszą walutę), opis nowych lamp Siemensa, oraz wyczerpujący opis błyskowej lampy elektronowej „Mego Flash".

Fotografujący w lewym ręku trzyma lampkę z reflektorem, która jest połączona drutem z futerałem, w jakim znajdują się akumulatory i urządzenia dodatkowe. Błysk trwa 1/10000 sekundy i ma światło o temperaturze 6500°K. Jedno naładowanie akumulatora starczy na 100 błysków. Przyrząd kosztuje ze wszystkimi dodatkami 72 funty. Naładowanie akumulatora ekstra każdorazowo 5 funtów. Poza tym cały szereg wzmianek reklamowych nie przedstawiających nic specjalnie ciekawego.

Receptura jak zawsze podana przejrzyście i nie przeładowana. Pomocnicze są porównawcze tablice, najwięcej znanych wywoływaczy.

Duży rozdział o wywoływaczach drobnoziarnistych. Bardzo jest reklamowana substancja wywołująca „Meritol" Jonson'a, z podaniem czasów wywoływania.

Dowcipna wzmianka o pseudo drobnoziarnistych wywoływaczach. Są to zwyczajne wywoływacze rozcieńczone gdzie wywoływanie nie prowadzi się dalej niż do V—0,6 — 0,8. Jest to zupełnie — racjonalna uwaga. Kto zna proces tworzenia się ziarenek srebra podczas wywoływania, ten się zgodzi zawsze z tą notatką. Ma się rozumieć trzeba uważać na substancję przyspieszającą, by nie zanadto działała na rozmiękczenie się żelatyny.

Ciekawa i racjonalna jest recepta wywoływacza fizycznego Odell'a. Powinna on dawać minimalne ziarno. Poza tym szereg recept już znanych nam z poprzednich almanachów.

Na końcu duży dział fotografii i kinematografii kolorowej.

Nie możemy nie pominąć inseratów, które dają nam przegląd nowości.

Kodak wyrabia błony Super XX, Panatomic X, Verichrome, Plus X, Ortho X, oraz Comercial Ortho. Z papierów też same Bromide, Bromesko, Velox oraz Kodura. Ogromnie rozbudowany dział materiałów światłoczułych fotomechanicznych. Sprawia to wrażenie, że materiał fotograficzny już wyparł tam stary proces koloidalny, tak bardzo jeszcze u nas zadomowiony. Poza tym materiały do zdjęć naukowych i taśma filmowa. Z przyrządów reklamuje się powiększalnik na format od miniaturowego do 6 x 9.

Bardzo reklamuje się Johnson, chemikalia oraz projektory i powiększalniki.

Ilford nic specjalnie nie podaje. Gevaert dał tylko malutką jednostronnicową reklamkę. Pewnie działają tu restrykcje przywozowo-walutowe.

Kto interesuje się lampą elektronową „Mega Flash", odsyłam do F-my R. F. Hunter Ltd. w Londynie „Celfix House" London W. C. I., albo do F-my M. W. Keen Ltd. Castle str. High Wycombe, Bucke. Ten ostatni daje czas błysku na 1/30000.

Almanach przegląda się z ciekawością.

m. d.

Angielskie pismo „Photography" z września—października ub. r. podaje siedem bardzo ciekawych dzieł fotografików francuskich: Piotra Auradon, Roberta Doisneau, Filipa Pottier, Piotra Boucher, Andrzeja Thevenet, Armanda Cartier i Jerzego Chenu. Towarzyszący im artykuł pt. „Czego możemy się nauczyć od Francuzów?" zaczyna się od słów: „Nasi przyjaciele Francuzi odzyskują już swoje miejsce wśród przywódców postępu w technice, w myśli i w tej subtelnej właściwości przekazywania doświadczenia emocjonalnego za pośrednictwem obiektywu".

Dodajemy od siebie, że — o ile można sądzić o większych zespołach na podstawie kilku okazów — fotograficy francuzcy ujawniają szczególną zdolność dostrzegania materiału artystycznego w życiu codziennym, w jego najbanalniejszych przejawach. Nic dziwnego, u narodu, który wydał Callota, braci Le Nain, Milleta, Daumiera. i że nie stracili starego, przysłowiowego smaku artystycznego.

Jan Sunderland

Polskie piśmiennictwo fotograficzne uzyska nowe prace i podręczniki. W liczbie piszących autorów wymieniamy pp. Witolda Dederkę, Edwarda Kwaśniewskiego, Jana Bułhaka, Jana Sunderlanda, Tadeusza Cypriana, Jerzego Frąckiewicza i Romana Niemczyńskiego.

Sprawy fotografów zawodowych

Referat Fotografiki w Ministerstwie Kultury i Sztuki roztoczył opiekę nad kulturową i artystyczną działalnością fotografów zawodowych.

W Pradze Czeskiej przygotowuje się w bieżącym roku Wszechsłowiański Zjazd Fotografów Zawodowych. Bliższy termin nie jest jeszcze ustalony. Chodzi o utworzenie wszechsłowiańskiej organizacji fotografów zawodowych. Możliwe, że zjazd ten odbędzie się w terminie IV. Międzynarodowej Wystawy Fotografiki w Pradze (listopad br.).

Z Życia Cechu Fotografów m. st. Warszawy

Zarząd Cechu Fotografów m. st. Warszawy, mając na uwadze troskę o podniesienie poziomu artystycznego w twórczości fotograficznej swoich członków, zainicjował akcję kulturalną zmierzającą do realizacji tego planu i zwrócił się do Ministerstwa Kultury i Sztuki z prośbą o poparcie jego usiłowań.

W ramach pracy kulturalno-artystycznej zorganizowano szereg wieczorów dyskusyjnych, które odbywają się periodycznie w nowej siedzibie Cechu przy ul. Zgoda 3/10 w Warszawie.

Akcję tę zainicjowaną przez Prezesa Cechu kol. Władysława Miernickiego zainaugurowała w dn. 3 marca r. b. kol. Schabenbeck — Mokrzycka referatem na temat fotografii portretowej. Następnie w ramach wieczorów dyskusyjnych wygłosili referaty koledzy: prof. Roman Niemczyński „Możliwości nowoczesnej fotografii", Halina Dunin-Bartodziejska „Charakteryzacja w fotografii", Henryk Bietkowski jnr „Film a fotografia zawodowa", Adam Kołaczkowski „Podatki i księgowość", inż. Alfred Funkiewicz „Organizacja i sprzęt fotografii technicznej". Wymienione wieczory dyskusyjne gromadziły licznych fotografów i miłośników fotografii i prowadzone będą nadal. —

Drugą formą akcji jest organizowanie stałych wystaw prac fotograficznych Członków n/Cechu. W miesiącu czerwcu br. zostanie otwarta w lokalu Cechu wystawa fotograficzna prac artysty malarza — kol. Janusza Podoskiego. —

Wreszcie trzecią drogą, mającą na celu zjednoczenie wysiłków wszystkich fotografów zawodowych, artystów fotografów, amatorów i osób pracujących w dziedzinie fotografii dla ogólnego dobra fotografii rodzimej — Cech Warszawski popierać będzie wszelkie w tym kierunku czynione usiłowania. Szereg Członków Cechu Warszawskiego jest jednocześnie członkami innych Stowarzyszeń jak Polskiego Związku Fotografików, Polskiego Tow. Fotograficznego, Sekcji Twórczości Fotograficznej „Zaiksu" i innych.

W dn. 13 maja rb. przedstawiciele Cechu, w osobach kol. kol: Wł. Miernickiego, Rom. Niemczyńskiego i M. Kornatowskiego, wzięli udział w konferencji zwołanej z inicjatywy Prezesa Cechu przedstawicielami szeregu Instytucji dla przedyskutowania tematów:

1. Stanu obecnego fotografii w Polsce we wszystkich jej dziedzinach jak fotografia zawodowa, fotografia fotoreporterska, prasowa, techniczna i inne.
2. Stanu szkolnictwa fotograficznego w Polsce.
3. Problemów dalszego rozwoju fotografii, w szczególności podniesienia poziomu fotografii w Polsce.

4. Możliwości powołania do życia nadrzędnej instytucji, która byześrodkowała i zharmonizowała całokształt zagadnień fotografii wszystkich dziedzin i specjalności i nadała im odpowiedni kierunek.

Akcja powyższa jest w toku.

Cech Fotografów m. st. Warszawy zwraca się do wszystkich Cechów Fotografów w Polsce:

1. o włączenie się do wspólnej akcji ze wszystkimi organizacjami fotograficznymi — dla rozwoju fotografii rodzimej i jej najszerszej popularyzacji,
2. o stałe zamieszczanie w formie krótkich sprawozdań — relacji z przebiegu życia cechowego. —

Za ułatwienie tych usiłowań przez zamieszczanie komunikatów z „Życia Cechu Fotografów" w „Świecie Fotografii" składa Redakcji Zarząd Cechu Fotografów m. st. Warszawy swoje podziękowanie".

A. F.

Od Redakcji i Administracji

Panu Edmundowi Zdanowskiemu dziękujemy za przesłaną nam pomoc finansową w wysokości 3000 zł.

Do listy zrzekających się swego honorarium autorskiego za artykuły w naszym piśmie, dopisujemy inż. arch. Alfreda Funkiewicza.

Dziękujemy na tym miejscu za tak piękne gesty i pozwalamy sobie zaprosić do cennej dla nas, dalszej współpracy.

Punkty sprzedaży

Punkty, w których otrzymać można „Świat Fotografii"

BIAŁYSTOK — Władysław Leonczyk — Sienkiewicza 12
BIELSKO — Stanisław Piechula — Pasaż K. K. O. 1.
BYTOM — Optyka — Dworcowa 7.
GDAŃSK-WRZESZCZ — Foto-Ryś — Grunwaldzka 44.
— Księgarnia A. Krawczyński — Grunwaldzka 66.
— J. Wadowski — Grunwaldzka 79.
GDYNIA — Liceum Fotografiki Tur — Korzeniowskiego 28.
GNIEZNO — Foto-Marylka Ed. Starzyński — Chrobrego 7.
JELENIA GÓRA — Mieczysław Jarczyński, Drog. Tęcza — Długa 6.
KATOWICE — Optykus K. Błażejewski — Mickiewicza 2.
— Jan Bujak i Ska — Rynek 4.
— Foto-Galanteria Aloizy Hoppen — Dyrekcyjna 2.
KIELCE — Foto Fl. Kudła — H. Cichowa — Sienkiewicza 15.
KŁODZKO — Księgarnia Bracia Cieślawscy — Wita Stwosza 2.
KRAKÓW — Foto-Sklep Furowicz — Sławkowska 2.
— Gebethner i Wolf — Rynek Gł. 23.
— Spółdz. Wydawn. „Czytelnik" — Plac Mariacki 9.
— Feliks Nowicki „Fotografika" — św. Tomasza 24.
LESZNO — Tomasz Zając — Rynek 35.
LUBLIN — Foto-Fos, Zygmunt Grzywacz — Krak. Przedmieście 32.
— Edmund Hartwig — Kapucyńska 2.
ŁOWICZ — Marian Skroński — Bieruta 44.
ŁÓDŹ — Wojew. Cech Fotografów — Aleje Kościuszki 13.
— M. Kasper — Kilińskiego 210.
— Ign. Płażewski — Piotrkowska 132.
OSTROWIEC KIELECKI — Foto-Skład.
POZNAŃ — Księgarnia Naukowa — Fr. Ratajczaka 36.
— Wielkopolska Księgarnia Nakładowa — Al. Marcinkowskiego 21.
— Drogeria Bałtycka Wł. Nowicki — Dąbrowskiego 12.
— Foto-Drogeria — Półwiejska 22.
— Górzyński — Marszałka Focha 51.
— Nowak — 27 Grudnia 4.
— Sczaniecki „Fotoma" — Szkolna 11.
— Strzelewicz — Paderewskiego 8.
— M. Szuba — Pasaż Apollo
— Lech Ulatowski, Księgarnia — Seweryna Mielżyńskiego 20.
— Wilak, Księgarnia — Kantaka 10.
RADOM — Stanisław Schwarc — Żeromskiego 32.
RZESZÓW — Foto-Turaj — Jagiellońska 8 a.
ŚREM — Stowarzyszenie Miłośników Fotografii — Gimn. Męskie.
TORUŃ — Klub Miłośników Fotografii — Rynek Staromiejski 36.
WAŁBRZYCH — Spółdzielnia Wydawn. „Czytelnik" — Rynek 14.
WARSZAWA — Stanisław Bieńkowski — Chmielna 24.
— Inż. E. Falkowski, C. I. F. — Śniadeckich 18.
— Foto-Kino — Aleje Jerozolimskie 63.
— Antoni Kostyra — Aleje Jerozolimskie 27.
— Dom Handlowy „Mikron" — Marszałkowska 94.
— St. Pęcherski — Marszałkowska 99.
— Jan Puzyrewski, Foto-Artykuły — Wileńska 22.
— Foto-Rajski — Marszałkowska 38.
— Refleks — Marszałkowska 81 a.
— Foto-Sprzęt L. Sempoliński — Praga, Targowa 5.
WROCŁAW — K. Budzińska — Plac Solny 19.
ZABRZE — Fototechnika — ul. Wolności 267.
ZAKOPANE — Schabenbeck — Krupówki.

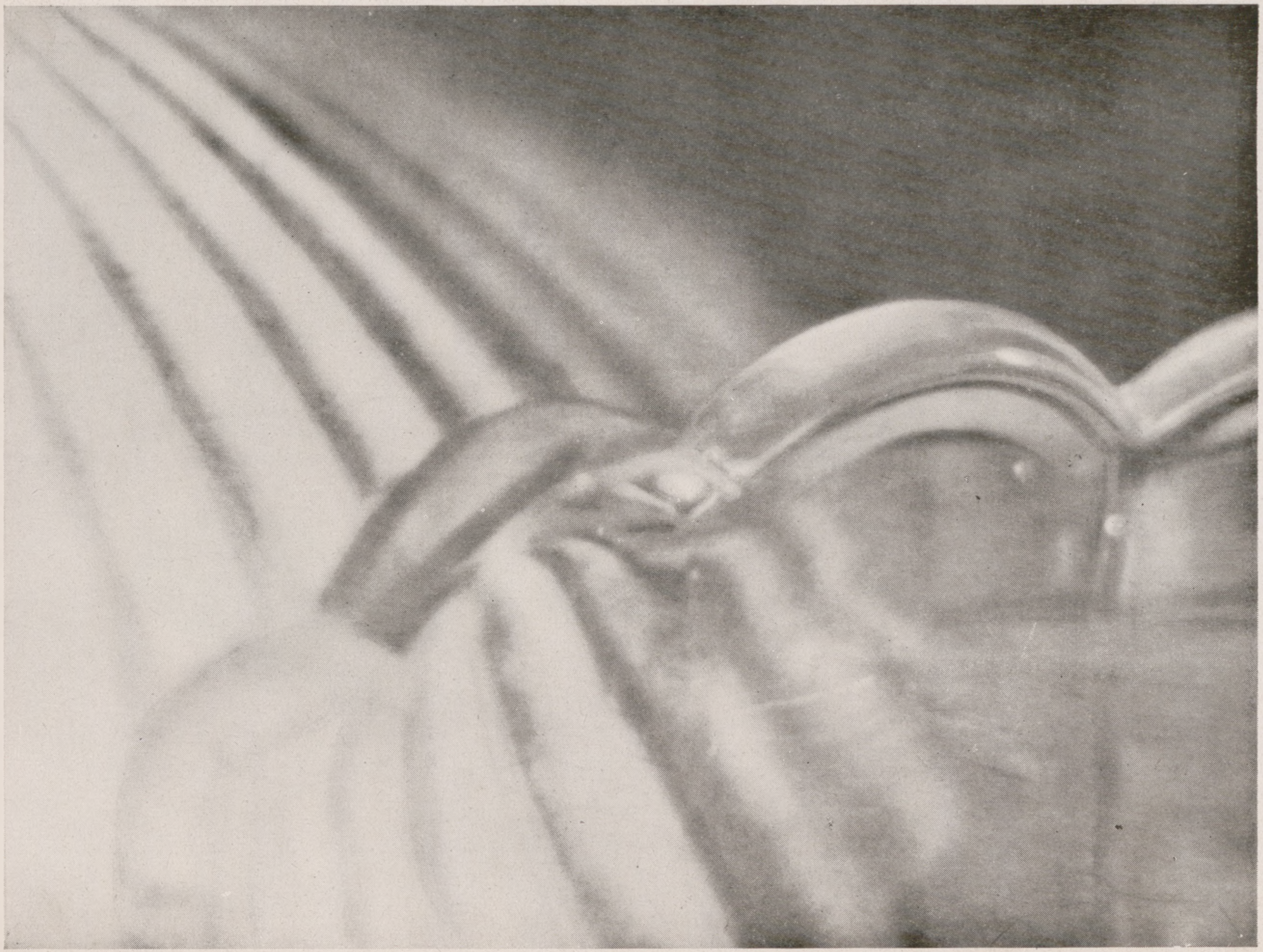
WYDAWCA: Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu. REDAKTOR NACZELNY: Marian Schulz. ZASTĘPCA I KIEROWNIK NAUKOWY: Mgr Zygmunt Obrąpalski. KOLEGIUM REDAKCYJNE: Fortunata Obrąpalska, prof. Stefan Poradowski, inż. Jerzy Strumiński, Zenon Maksymowicz, Antoni Zdrojewski. Korekta literacka: Mgr Eugeniusz Aniszczenko. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, tel. 38-37, w godz. 15—18. Nakład 2000 egz. Druk oraz ilustracje: Państw. Pozn. Zakł. Graficzne — Okr. Północ — Zakłady Główne. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: Cała strona = 10 000,— zł; 1/2 strony = 6000,— zł; 1/4 strony = 3500,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, ul. Sołacka 13, m. 1. K-52504



Fortunata Obrąpalska
Poznań

„Tancerka"
brom
I Nagr. Kon. Min. Kult. i Sztuki



Zbigniew Dłubak
Warszawa

„Miasto pozostawia mnie w tyle"
brom



Janina Schabenbeck-Mokrzycka
Warszawa

„Kobieta i maska"
brom



Stefan Kiełsznia
Lublin

„Praca"
brom



Florian Słaszewski
Gdynia

„Trzeci dzień sztormu"
brom
III Nagr. Kon. Min. Kult. i Sztuki



Jerzy Strumiński
Poznań

„Zadymka"
brom
II Nagr. Min. Kult. i Sztuki
na II Ogólnopolskiej Wyst.



Bronisław Jaroszewicz
Warszawa

„Wschód"
brom
I Nagr. Min. Kult. i Sztuki
na II Ogólnopolskiej Wyst.



Maksymilian Myszkowski
Poznań

„Sen"
brom
III Nagr. Min. Kult. i Sztuki
na II Ogólnopolskiej Wyst.